

世紀末ヨーロッパ演劇とイブセン

毛 利 三 彌

- (一) 演劇の近代性
- (二) イブセンとヴァーグナー
- (三) 演劇の「芸術」化
- (四) 三つの『幽霊』舞台
- (五) 世紀末のイブセン上演
- (六) ドゥーゼのイブセン大衆化

(一) 演劇の近代性

イブセンを「近代劇の父」と呼ぶ習わしはいつ頃からはじまったものであろうか。彼が近代の代表的な劇作家の一人であることに異論をはさむものはいないだろうが、手元のイブセン評伝をみても「近代劇の父」とはつきり書いてあるのはアメリカの本に一つあるだけである。⁽¹⁾ 気になって現行の英独仏語の主な百科事典を調べてみる

と、イブセンの項に「近代劇の父」と記しているものは、これもアメリカの『エヴリマンズ エンサイクロペディア』(Everyman's Encyclopaedia) だけであった。日本でも事情は変わらない。そう書いてある百科事典はただ一つ、だがそれはなんと私の執筆によるものではないか。

自分で書いておきながら変な話だが、イブセンを「近代劇の父」というときの「近代劇」とはどういう意味であらうか。いや、そもそも「近代」がどう理解されているのか。日本語でしばしば「近代」と「現代」は使い分けられているが、断わるまでもなく、ヨーロッパの言語には、これらに対応する別々の言葉はない。英語で言えばどちらも modern である。したがって modern drama にも、日本語の「近代劇」がもつ「時代前のもの」というニュアンスはなく、今日までの演劇つまり「我々の時代の演劇」を指す言葉として使われている。その起源をどこに定めるかは論者の「近代観」によるだろう。

ペンギン・ブックスの『モダニズム』(Modernism 1890-1930, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 1976) によると、ゲルマン語文化圏の文学論では一八八〇年代半ばから Modern の語が頻繁にあらわれてきたという。そのもつとも早い例の一つでありまた影響力の大きかったのがデンマークの批評家ゲオア・ブランドスの『近代黎明期の人々』(Det moderne Gjenembruds Mænd, 1883) であった。ここでブランドスはイブセン、ビヨルンソン、ヤコブセン、ドラックマン、フローベール、ルナン、J・S・ミル等を論じ、特にイブセンをその代表的な作家とみなした。この本が出た一八八三年までにイブセンの公にした散文市民劇はいわゆる社会問題劇とされる『社会の柱』『人形の家』『幽霊』『人民の敵』にかぎられており、ブランドスのいう「モダン文学」が「自然主義」を指していることは明らかだった。

しかし、遡ってみれば、「モダン」の語の源であるラテン語の modernus は五世紀の終わり頃から広く使われ

出したらしい。(クルティウスの『ヨーロッパ文芸とラテン中世』は六世紀初めと記しているが、五世紀終わりが正しいという⁽²⁾)。「最近」とか「ちやうど今」の意の副詞 modo から派生したこの語の反対語は antiquus であり、中世からはじまった antiquus/modernus の論争は十二世紀後半以後、美学的、哲学的な対立となった。そのもつとも燃え盛ったのが、十七世紀のフランスにおけるいわゆる「新旧論争」La Querelle des Anciens et des Modernes であつたことは言うまでもない。

「古代」と「近代」の関係は巨人の肩の上のつた小人の比喩であらわされるのが常であつた。つまり近代人はその大きさに古代人に遠く劣るが、その肩にのつていることによつて古代人よりも遠望がきくといふのである。この比喩はパスカルにもみられるといふが、ルネサンス以後は中世を暗黒時代とみて(ペトラルカ)、古代の黄金時代を復活する近代の輝かしさを主張するようになっていた。新しい心理的、歴史的時間意識の成立、それは十三世紀に機械時計が発明されたこととも無関係ではないとされる。時間の進行を回転(revolue)的なものとみるのが、歴史の革命(revolution)観を成立させた。すなわち時代は連続するのではなく、対照的な時代の交替によつて歴史が作られるといふことである。ここから、もともと否定的な意味合いのものでつた「近代」に古代と並ぶ優越性が認められるようになる。デカルトは「古代人であるのは我々だ」とまで言つた。

芸術に関して言えば、新しい芸術運動とは変革運動であるという理解が一般化するのには、十八世紀終りのドイツに始まつて十九世紀前半のヨットロツパ中に広まつたロマン主義によつてだと言つてよいだろう。これは各国の旧体制を震撼させたフランス大革命と無縁ではないだろうが、周知のように、ラシーヌの亜流であるヴォルテールの擬古典主義を否定して前時代の非規則的なシェイクスピアを賞揚したドイツ・ロマン主義者の芸術観は、十九世紀にはいつて、フランスのスタンダール、ユゴーにも明確に買かれた。

しかしながら、十九世紀ヨーロッパの「近代」概念にはもう一つ別の意味内容が加わってくる。すなわち資本主義がもたらした科学技術の発達や産業革命、また経済的社会的進歩の産物としての近代である。したがって近代芸術は二つの近代性にどう折り合いをつけるかという矛盾に陥る。つまり資本主義文明の明らかな革新性 (progression) とロマン主義以来の昔に戻る革命性 (revolution) との矛盾である。

演劇の場合この矛盾は一層大きかった。十九世紀後半には古典作品の正当な評価とその復活的な上演を目指すことが行なわれはじめたが、そもそも演劇上演は、ギリシア以来、ほとんど本性的に「機械仕掛け」を志向してきたからである。舞台の「近代化」には「機械化」の意味合いが大きな比重を占めている。たとえロマン主義者がいかにシェイクスピアを称賛しようとも、ヨーロッパの演劇上演の趨勢は十八世紀以来二十世紀にいたるまで、シェイクスピア的演劇思考——裸舞台における台詞中心の演劇性——ではなく、十七世紀フランス演劇のそれ

——宮廷演劇から取り入れた視覚的装飾的な機械仕掛けのスペクタクル性——にしたがっているのである。

よく知られているように、イギリスではピューリタン革命によって一六四二年から六〇年までの一切の公的な演劇活動が禁止された。そのあと王政復古とともに演劇が復活したとき、革命以前の半野外だった公衆劇場の形態はまったく忘れられ、すべてはフランス風の屋内劇場形式に支配されるようになる。これはチャールズ二世の亡命先がフランスだったからというだけではないだろう。ヨーロッパ全体がルイ十四世のヴェルサイユ文化を模範にして、その洗練度を高めようとしたのであった。もともとこの国でも宮廷劇場はイタリアの舞台美術を取り入れ、ルネサンス、バロック時代を通じて同じような形態を保っていたが、公衆劇場は、それを発達させたイギリス、スペイン、フランスでそれぞれ大きく異なった形態をとっていたのである。その中で、宮廷劇場との違いがもつとも小さかったのがフランスだった。つまり、十七世紀後半から十八世紀にかけてヨーロッパに進行し

た演劇のコスモポリタン化は、公衆演劇の貴族化として捉えることもできるのである。⁽³⁾それはブルジョワジーが貴族的な生活様式をとりはじめることに見合うものだろう。

演劇的に後進国であったドイツの場合も、十八世紀前半にバロック演劇の卑俗性から抜け出ようとして、ゴットシェトなどがラシーヌに代表されるフランス古典主義演劇を手本にした改革を試みた。世紀半ば以降はレツシングによってその前近代性が痛烈に批判されたが、それでも、ゲーテ、シラーを中心に花開いた十八世紀末のドイツ演劇は劇上演の形式においてシェイクスピアよりは明らかにラシーヌに近いとしなければならない。ゲーテの書き残した「俳優教則」からもそれは容易に想像できるが、巡業劇団に依拠して新時代にふさわしい演技をみせたアツカーマンやシェーネマンの舞台もフランス演劇の枠組みを破るものではなかった。その自然らしい演技の評判が大陸にまで轟いていたイギリスのギャリックも額縁舞台の芝居を目指したことに変わりはなかった。反古典主義的な宣言にもかかわらず、ユゴのロマン主義演劇もまた、シェイクスピアに比べればはるかにラシーヌ的である。シェイクスピアのような半野外の劇場が公衆劇場の場になる時代は遠く過ぎていた。マイニンゲン劇団のシェイクスピアとて、その歴史主義リアリズムは額縁舞台で装飾過多に行なわれたのである。

ジャン・ジャック・ルビーヌによれば、⁽⁴⁾演劇の近代化は二つの技術革新によってもたらされた。交通機関の発達と電気照明の発明である。前者は劇団の移動性を高め、一つの場所での新しい演劇表現がまたたくまに全ヨーロッパ的な広がりとなることを可能にした。マイニンゲン劇団のヨーロッパ巡演による影響はその典型例だろう。フランスに興った自然主義演劇運動が各国に蔓延したのも、鉄道の普及によって他国の状況を実際に目にするこ

とが前よりはるかに容易になったからである。もう一つの電気照明が演劇表現に革命的な変化をもたらしたことは、いまさら断わるまでもない。最初にその

設備を備えた劇場については諸説あるようだが、エジソンが電気ランプを発明した一八七九年のうちに、サンフランシスコのカリフォルニア劇場でペラスコは電気照明を採用したと伝えられる。これは疑わしいにせよ、一八八一年にロンドンのサヴォイ劇場が全照明を電気に切り替えたのがもっとも早い確証例のようである。⁽⁵⁾パリでは翌八二年にヴァリエテ座が初めて電気照明を設備したとされている。同じ年にはオーストリアのブルウンとアメリカのボストンにも電気照明の劇場が現われた。これらは前年八一年のパリ万国博覧会に出された劇場電気照明の実験館に影響されたこともあるだろう。照明設備の電氣化を促したのは一八八七年に起きた二つの劇場焼失、パリのオペラ・コミック座とロンドンのエクセター劇場のガス灯による火事であつたらしいが、一九〇〇年までにはヨーロッパの主な劇場はみな電気照明に変わつていた*。

*この新しい照明法による舞台表現の卓越性を一般に知らしめたのは、アメリカ人ダンサー、ロイ・フラウ (Lou Fuller) であつたといふ。⁽⁶⁾彼女は一八九一年にパリのフォリー・ベルジエール座に出演したが、その通称「電気踊り」は照明によつて思いもかけぬ空間が作られることを示して大評判をとつた。周知のように、一九〇〇年のパリ万国博覧会で川上音二郎の一座はロイ・フラウの劇場に客演し、翌年は彼女とともにヨーロッパを巡演するが、貞奴の「カプキ・ダンス」が折から自覚された新しい演出観に少なからぬ影響を与えたことは事実のようである。

こういった技術革新による舞台機構の近代化すなわち機械化は、舞台の見世物化すなわち視覚化を助長させるものでもあつた。舞台上で波が荒れ狂つたり、亡霊の影が大写しにされたりといった仕掛けから、動く舞台の上で本物の競馬をやるようなことまで行なわれる。それに対抗する商業娯楽劇は勢いスターの存在にたよることになるが、スターもまた観客を視覚的に満足させることでは一種の見世物に違ひなかつた。

一般に十九世紀の最後の四分の一の時期に始まつたと理解されているリアリズム演劇はこれら娯楽劇やスペク

タクル芝居を否定するところに成立したように言われている。事実リアリズム演劇の歴史は舞台の機械化と重なるようにはみえない。イブセンの『人形の家』の出版はエジソンの電気ランプの発明の年、一八七九年であり、このあとに書かれる一八八〇年代のイブセン代表作もほとんど電気照明のない舞台で初演されたはずである。それらはスペクタクルどころか日常性に徹したものであり、リアリズムの極端な形と思われる自然主義は、ゾラの主張では自然科学との類比性を旗印にした。

しかしそれは見世物化した娯楽劇を否定はしたが、視覚表現への依存度を高めていたことではまったく同じ路線にあつた。自然主義の環境問題や人物性格は台詞で議論されるだけでなく視覚的に表現されねばその写実性が納得されないからである。そもそもリアリズム（現実模倣）とは視覚の次元でしか問題にならないものだろう。リアリズムが文学、絵画、演劇でのみ云々されて、音楽では特殊な場合にしか問題にされない理由もそこにある。イブセンが『ペール・ギュント』（一八六七）のあと韻文を棄てたことは近代劇にとって画期的な出来事であつたと言われる。それはドラマが詩的言語性を薄めたことだけでなく、舞台表現としての視覚的要素を重視するようになったことを意味する。だとすれば、奇妙にきこえるかもしれないが、いわゆる *la poésie du théâtre* は近代のリアリズム演劇によって初めて明白な形をとるようになったと言うべきかもしれないのである。それは語の本来の意のスペクタクルの詩であり、イブセンを「近代劇の父」と呼ぶことの正当性もここに求められるかもしれない。

だがノーサム教授が指摘するように、イブセンの後期作品はそれまでの視覚的暗示法を離れ、言語的象徴法に強く依存するようになる。むしろ象徴手法はイブセンに初めからあつた。しかし晩年には「野鴨」とか「白い馬」とか「ピストル」とかいった具体的対象物が発するイメージを利用することではなく、人物の対話の内容が、

対話をするということ及びその仕方によつて別の次元のものをもあらわすといった類いの象徴法を用い出すのである。これは近代以前の *la poésie dans le théâtre* に戻つたことを意味しない。もはやシェイクスピアやラシーヌのように書くことは不可能である。だがイブセンの世紀末作品が一般にはロマン主義への回帰のようにみられていることも偶然ではないだろう。イブセン自身は若いときからロマン主義そのものには懐疑的な眼差しを向けていたが、晩年作品が内容の点でも手法の点でも初期の前近代劇を思わせるものをもっていることは明らかである。そこでではむしろ *la poésie et le théâtre* が求められたと言えるかもしれない。イブセンの世紀末の実験は、もし実験と言えるならそこにあつた。

しかしもう少し前から、この *la poésie et le théâtre* を目指していた芸術家がヨーロッパの演劇界に一人いた。一八一三年生まれだからイブセンよりは十五歳年上のリヒャルト・ヴァーグナーである。

(二) イブセンとヴァーグナー

イブセンの書き残したものはほとんどすべて収録したことになつているイブセン全集生誕百年記念版 (*Hun-dreårsutgave, 21 vols, Oslo, 1928-57*) をみるかぎり、イブセンがヴァーグナーに言及したことは、一八七六年のバイロイト祝祭劇場開場るとき、招待券入手の斡旋を頼んできたクリスチアニア劇場監督のヨセフソンに宛てた手紙の中だけである。このときイブセンはミュンヘンに住んでいたが、直接ヴァーグナーに頼む以外ないと答えている。彼自身もバイロイトを訪ねたことは一度もない*。

*直接ヴァーグナーに言及したのではないが、イブセン作品の中でヴァーグナーとの繋がりの可能性をもつものに、

『野鴨』で口にされる「さまよえるオランダ人」と、最後作である『私たち死んだものが目覚めたら』の中で言及されているローエングリーンと白鳥がある。しかしこれらがヴァーグナーの作品に繋がることを暗示するものは作品の中には何も無い。

だがイブセンはヴァーグナーについてある程度の知識をもっていた。開場したバイロイト祝祭劇場を観に行つた作曲家のグリークが、そのあとミュンヘンのイブセン家を訪問しヴァーグナーとその劇場について語つてきたに違いないというだけでなく、もつと早くにイブセンはヴァーグナーについて書かれた本を読んでいたはずだからである。その本とは、二十四歳のイブセンがベルゲンのノルウェー劇場の舞台監督として演劇視察にドレスデンに派遣されたときその地で手に入れたというヘルマン・ヘットナーの『近代のドラマ』(Hermann Heitner, *Das moderne Drama*, 1852)である。これは若いイブセンに大きな影響を与えたとされているが、「近代劇」の枠内でヴァーグナーを論じたもつとも早い本の一つであった。

「美学的考察」と副題のついているヘットナーの本は、その出版年からも分かるように今日近代戯曲として理解されている作品を対象にしたものではない。シェイクスピア、カルデロン、レッツィング、ゲーテがもつとも頻繁に引き合いに出されているが、古代ギリシアのソポクレスの『アンティゴネー』や、また、数年前に発表されたばかりのヘッベルの『マリア・マグダレーナ』(一八四六初演)も議論の対象にされている。しかし、ヘットナーが単に歴史上の時代区分用語として「近代」の語をつけたのではないことはここでフランス古典劇がまつたく扱われていないことでも証される。彼の目的は、序文に述べられているように、現代悲劇のあるべき形を示唆することである。若い劇作家に指針を与えることであつた。

それは一言で言えば歴史性、社会性をもつた理念の悲劇ということだが、彼がレッツィングにはじまる市民悲劇

を高く評価するのは、理念が人物の情念と一体となるとところに近代性を認めるからである。しかし、通常考えられているほどには、ヘットナーはヘッベルの『マリア・マグダレーナ』について多く論じているわけではない。むしろ、イプセン研究者には見落とされているが、今日からみてこの本のもっとも興味深い箇所は最後に展開されるリヒャルト・ヴァーグナーの楽劇についての議論である。

ヘットナーは最後の第三章喜劇論の第三節「音楽喜劇と音楽劇一般」のところで、喜劇とオペラが融合する必然性を認めたあと、それは悲劇にも言えることだろうかと問うて、ヴァーグナーの総合芸術としての音楽演劇（楽劇）の理論を問題にする。音楽を中心に置くオペラ一般の風潮を批判し音楽は詩を支えるものとするヴァーグナーの考えはすでにグルックが述べていたことではあつても、その重要性をヘットナーは十分に認める。そして『タンホイザー』『ローエングリン』に情念悲劇の現代における見事な達成がみられることに称賛を惜しまない。だがヘットナーは、楽劇こそが未来の演劇であるとするヴァーグナー理論ははつきりと否定する。近代悲劇の台詞形式が音楽形式にとつて代わられることはないと彼が考えるのは、一つにはオペラのレシタティーヴの理解し難さにあるが、もう一つの重要な理由は、これからの演劇が大衆を相手にするものたらざるを得ないことにある。ヴァーグナーは民衆演劇を提唱するけれども、彼の楽劇を理解するには相当の音楽的教養を必須とするという矛盾をヘットナーは皮肉まじりに指摘する。

ヴァーグナーが世の注目を引き出したのは一八四〇年代の終わりからであることを考えると、五〇年代の初めの時点で、「近代ドラマ」を論じるヘットナーがヴァーグナー楽劇の未来の可能性を問題にしたのはなかなか興味深いことだと言わねばならない。それはオペラはいつも満員なのに、芝居はいつもがらであるという当時のドイツ演劇界の状況と無関係ではなかつただろう。¹⁰そしてそのオペラ劇場はただただ大仰な歌で観客を刺激す

る作品に満ちていた。^{*}このあとリアリズムに向かう演劇改革とヴァーグナーの音楽と文学を総合しようとするオペラ改革はともにこの状況の打開を目指したものであったのである。

*十九世紀半ばには劇作家もまた、オペラとまでは言わないまでも、音楽劇と台詞劇の両方をさしたる差別意識なく書いているのが普通だった。前リアリズムとも規定される「ウエル・メイド・プレイ」の代表作家ウジェーヌ・スクリーブが、膨大な数の音楽劇（ヴォードヴィル）とバレエ台本を書いていることは周知のことだろうが、イブセンも最初の社会問題劇とされる『社会の柱』（一八七七）を書くまでは、音楽劇と台詞劇とをそれほどはっきりと区別していたとは思われない。彼が劇作上で韻文を棄ててゆく過程は、劇作品の中から音楽の要素を追放する過程と並行していると言ってもいい。少なくとも劇中で歌の場面がまったくなくなるのは『社会の柱』が最初である。

ヨーロッパにおける近代演劇の成立を「歌」の排除という側面から眺めるとき、近代演劇史の中でその重要性は認識されていながらも具体的位置づけが曖昧だったヴァーグナーの意義もいくらかはつきりしてくるように思う。ヴァーグナーのオペラ改革とは「オペラ」から「歌」を取り除くことであつたとも言えるからである。

通常ヴァーグナー楽劇はリアリズムの反対の極にあるように思われているが、その上演方法においてはリアリズム演劇に共通したのもつていたことはつとに指摘されている。両者はともに額縁舞台を受け入れ、観客席を暗くし、実物に忠実な装置を作った。ヴァーグナーの舞台美術を担当した一人がマイニンゲン劇団の美術担当者マックス・ブリュックナー⁽¹⁾だつたことは示唆的だろう。これらはすべて、劇場内では舞台上の世界だけが唯一かつ真実の世界だというイリュージョンを観客に生じさせるためのものである。ヴァーグナーがいわゆる「神秘の谷」にオーケストラを隠し、上演前の音出しも上演中の拍手も上演後のカーテンコールも禁じたのはそれゆえであつた。

そもそも初期のヴァーグナー、つまり一八五〇年代初めまでの彼は、当時の前衛芸術であつたりアリズムに与するものとみられていた。四九年のドレスデン革命に関わつて亡命せざるをえなかつた彼をフランスの保守派批評家は「音楽のクールベ」と揶揄し、ブルードンの社会主義者と非難した。⁽¹²⁾ クールベと同じように伝統的な美的基準を破るヴァーグナーの音楽は、文明の基盤を破損するもののようにみられたのであつた。実際に彼の楽劇がリアリズムであるかどうかは別問題としても、少なくとも彼の強力な擁護者であつたりリストはそうだと考えていたし、「文学のクールベ」を任じていたシャンフレリイはフランスにおけるヴァグネリアンの筆頭にいた。

実のところ、イブセンとヴァーグナーは性格的には両極端と言つてよいが、境遇には普通考えられている以上に共通したところがある。ともに自分が母親の不義の子ではないかと疑つていたということは個人的なこととしても、世間から芸術家であると同時に進歩的な社会思想家として信奉され、イズムとなつて誤解の中を一人歩きたさきらいがある。それは、彼らがその年齢差にもかかわらず、ともに一八四八年の革命を思想形成の基点としたことと無関係ではないと思われる。すでに触れたようにヴァーグナーはこのとき三十代半ばにして亡命を余儀なくされた。イブセンはこの革命に触発されて処女作『カティリーナ』を書き、同じ三十代半ばにはデンマーク・ロシア戦争を機縁に祖国を去つて「自己亡命」の生活に入つた。彼らはともに長く世間に入れられなかつたが、しかしともかくも生前に功なり名を遂げて盛名をほしいままにした。だが当然のことながら、やがて彼らの前衛性は一般化されて世界中に広まる。

トーマス・マンは、一九二八年のイブセン生誕百年記念の年に書いた「イブセンとヴァーグナー」と題した小文と五年後にミュンヘン大学で行なつたヴァーグナー講演の中で二人の間にみられる近親性を強調し、それが二人のいわば北方的、ゲルマン的な芸術精神の発露としての近親性なのか、それとも十九世紀という「偉大な」時

代の本質特徴を具現していることからくる親密性なのか区別し難いとしたあと次のように述べている。

しかし、彼ら二人が見分けがつかぬほど似ている点は、既存の芸術形式、それも以前は精神的につつましく控え目な状態で存在していた芸術形式を、彼ら二人がそれぞれに手を加えて、何人にも思いも寄らぬほどの高みにまで昇華させたその過程にあります。その芸術形式とは、ヴァーグナーの場合はオペラであり、イブセンの場合は社会劇でした。「一つの種の中で完成したものは、すべてその種から抜け出さずにはいない。それは何か別なもの、比類なきものにならざるをえないのである。ナイチンゲールはその鳴声からすればまだ鳥に過ぎぬところがある。しかし、それはやがて種を超え、全鳥類に対して、歌うとはそもそもいかなることかを示そうとしているかに見える」、とゲーテは語っています。まさにこのような形で、ヴァーグナーとイブセンは、オペラと市民劇とを完成させました。彼らはそこから何か別なもの、比類なきものを作り出したのです（青木順三訳⁽¹³⁾）。

それなら、何が彼らの作品を「比類なきもの」にしているのか。それは一言で言えば「深層の表現」であると私には思われる。マンはヴァーグナーの天才を本来は不可能なはずの心理学と神話の合一にみた。今日では常識に近い見解であろうが、ヴァーグナーの心理表現が「もう一人の十九世紀の息子」であるジークムント・フロイトの深層心理学と直観的な一致を示しているというのである。イブセンもまたフロイト心理学を先取りしていることは広く認められている。そして彼の散文市民劇の中に、ヴァーグナーのようなあからさまな形ではないにしても同じ北歐神話の人物の末裔ともおぼしき人物が登場し、その背後から明らかな神話模様が浮き出てくること

もよく指摘されるところである。だが私が「深層の表現」と言ったのはそういう人間心理の深層だけでなく、より重要な点として作劇法における深層表現とでも言えるものを指している。つまりヴァーグナーとイプセンが追求した新しい演劇形式は劇として直接に言葉にすることのできない、人物関係や社会関係の表面下に潜むもの、それを表現するためのものであったということである。

それまでの演劇は、オペラとドラマを問わず、「直接に言葉になるもの」を表現することで満足していた。オペラは言葉になるものを歌にし、ドラマは言葉になるものを台詞にした。言い換えれば、歌がオペラのすべてであり、台詞がドラマのすべてであった。すぐれた歌や台詞は詩となるが、しかし大衆劇が本質的に言葉になるものの表現からなることは古今東西変わりがない。シェイクスピアやラシーヌも、またグルックやモーツァルトのオペラもこの点では大衆を相手とした演劇であった。

大衆を相手にしない、作者と同等の経験と理解を観客に要求する作品が現われるのは十八世紀の終わりからである。そこでは、直接言葉にして他人に伝えることのできないものを表現しようとする作家が出てくる。当然、世間に順応しようとせず、一般からは理解されなかった。しかし、大衆を相手にしない演劇は演劇として成立することが難しい。この矛盾に悩んだ作家たちはいきおい破滅型の人生を送ることになる。ドイツのレントツ、クライスト、ビュツヒナー、フランスのミュッセ等々。彼らが言葉にならないものの表現に苦しんだことは、言葉になるものを表現して世間的名声を得た同時代のシラーやユゴーの作品と比べてみれば一目瞭然だろう。

これら破滅型の作家は埋もれていたに等しいから、ヴァーグナーもイプセンも彼らの存在をほとんど知らなかったと思われる。しかし、十九世紀の前半に隆盛を極めていたマイヤーベールに代表されるスペクタクル・オペラ、スクリーンに代表されるウエル・メイドのドラマを批判的に継承したヴァーグナーやイプセンが言葉になら

ないものの表現に向かったとき、これらの作家たちと内的に繋がっていたことは今日のわれわれの目にはつきりとみてとられる。ヴァーグナーのゲルマン性はクライストのその曖昧さと強固さを含んでいるし、イプセンの説明を排した台詞はビュツヒナーやミュッセのそれに類縁する。

それにもかかわらずヴァーグナーとイプセンが破滅型にならなかったのは、一つには時代がリアリズムに移っていたからであろう。(ビュツヒナーと同年生まれのヴァーグナーの場合は、早熟でなかったことが幸いした)。リアリズムの作家は外の社会に批判の目を向けその裏面を描写したから、前代の作家たちのように世間に順応できない自己にたいして責めを感じる必要はなかった。リアリストで破滅型に陥ったものはいない。むしろ彼らは社会改革を主張する思想家の風貌を帯びる。

しかし翻って考えてみると、言葉にならないものの表現はそもそも演劇に可能なことなのであろうか。ヴァーグナーは文学と音楽の融合としての新しいドラマを目指したにもかかわらず、その音楽優先は否定すべくもない。それどころか、彼は結局は大衆に魂を売ったとみるものさえいる。ヴァーグナーの最良の信奉者であったニーチエはバイロイト祝祭劇場開場の後にはヴァーグナーの蛇の如き俳優性を見抜いて(『ヴァーグナーの場合』)彼から離れた。たしかに半世紀後には別の悪魔的な俳優がやってきてヴァーグナーの魂を地獄から引きずり出す。イプセンがそうならなかったのはあくまで言葉によつて言葉にならないものの表現を追求したからにはかならない。エリック・ベントリーは、第二次大戦直後に出された『思索する劇作家』(The playwright As Thinker, 1946)で、イプセンとヴァーグナーを「十九世紀の陽極と陰極」と呼んでこう書いた。

思想家および芸術家としてイプセンは機械化された世界における、人間の権利——いな、人間の生存——のた

めに闘う人の精神を代表している。もつとも、一般に誤解されている、物質的で、散文的な、巧みな職人的技術者としてのイブセン像は、その機械化から生まれた従順な産物にむしろよく似ているように見えるけれども。これに対してヴァーグナーは、みずから富と物質主義に反対する精神の擁護者と称したが、実はおおいに破壊的な力そのものの体現である。もつとも彼は、不思議な天才的手腕で、あるいは悪魔的魔術で、その破壊的な力に芸術として地位を与えているのだが(田村敏夫訳)⁽¹⁵⁾。

しかし十九世紀末になっても、イブセンとヴァーグナーの芸術家としての違いは一般の目にそれほど明確ではなかったようである。二人は、互いに出会うことはなかったが八〇年代の初めにともにミュンヘンに住んでいたから、世紀末のミュンヘンの前衛芸術運動の中では彼らは偶像的な存在にみられていた。^{*}当時、特にドイツで新ロマン主義あるいは象徴主義の芸術家と自然主義の芸術家とが今日考えるほどはつきり区別されていなかった⁽¹⁶⁾のは、一つには、自然主義の前衛性があまりに強烈であり、九〇年代に入っても、フランスを除けばそれはまだ一般に受け入れられない反社会的なものを含んでいたからである。もう一つには、より大きな理由なのだが、八〇年代のリアリズム作家が九〇年代にかなりの変容をみせていたからであった。フランスのユイスマンのように明確にかつての自らの立場を否定するのでないにしても、そのリアリズムが次第に内的、心理的なそれ、つまり外面の現実を超えたより個人的な現実に向かった作家が多かった。イブセンもその一人であった。彼はそれまで以上に言葉にならないものの演劇的表現に腐心する。

*たとえば次のような見方がある。「世紀半ば以後、この「バヴァリア王国」の公式文化^がもつ非政治的性格は、二人のミュンヘン一時滞在者であるリヒャルト・ヴァーグナーとイブセンの作品にあらわれている新しい芸術の批判精

神によって挑戦された。彼らの音楽劇と戯曲は、最初の「モダン」である自然主義の台頭を啓発した、まだこのバヴ
アリアの首都にはモダニズムの運動は起こっていなかったけれども。」⁽¹⁷⁾

だが、言葉にならないものの表現は舞台上の新しい表現方法に依存するものであることもたしかだろう。ヴァ
ーグナーと違ってあくまで劇作家に徹したイブセンは内面に沈潜する作品の精妙さの視覚化を他人にまかせるほ
かなかつた。若い頃舞台監督をつとめたこともあるイブセンは自分にその能力のないことも熟知していただろう。
既成の演劇界の外に立ついわゆる「自由劇場運動」*が世紀末ヨーロッパに勃然と興ってきたことは、イブセンに
とって僥幸以外の何ものでもなかつた。それともそれは演劇史の必然であつたと言うべきであろうか。この「運
動」によってイブセンの「革新性」は世紀末ヨーロッパの観客のだれの目にも明らかかなものとなる。だが同時に、
この「運動」の枠内に閉じこめられることによってイブセンの特に世紀末作品の真の新しさが長く世に理解され
ないことになつたこともまた否定できないところである。

*周知のように、パリの「自由劇場 Théâtre Libre」につづいて、ベルリンでは「自由舞台 Die Freibühne」と名の
り、ロンドンでは「独立劇場 Independent Theatre」という名称にした。二十世紀前半のアメリカでは「小劇場運動
Little Theater Movement」という用語が用いられた。我が国では、これもよく知られているように、小山内薫
と二世市川左團次の「自由劇場」で『新劇』がはじまりながら、「築地小劇場」の圧倒的影響のもとで様々の「小劇
場」が誕生した。しかしここでは、世紀末ヨーロッパの革新的な演劇運動を、一九六〇年代後半からの「小劇場運
動」と区別するために「自由劇場運動」と呼ぶことにする。

(三) 演劇の「芸術」化

一八八七年にパリに創設された自由劇場、二年後のベルリンにできた自由舞台についてはすでに多くが語られている。しかしこれら先駆的な二つの仕事にみられる共通点と相違点を近代演劇史の中で比較演劇的に検討することは、あまりなされてこなかったように思う。

通常、リアリズム演劇を推進したとされている「自由劇場運動」のもっとも大きな意義の一つに、「演出」という職能の確立がある。ヴァーグナーの実践活動とリアリズム演劇の近親性のもう一つの根拠もここにあるが（周知のようにヴァーグナーは舞台表現のすべてを統括した、今日言う「演出家」の先駆的な例である）、「演出」の確立とは、実は演劇が「芸術」の一分野として成立したことを意味していた。

むろん、芸術とは何かと改めて問われれば答えるのは簡単ではないし、昨今の演劇状況の中では演劇が「芸術」であることをむしろ否定しようとするむきも少なくないが、その功罪はいま措くとして、演劇は十九世紀末に「芸術」として認められるようになることで最終的に近代性を獲得したと言うことができる。

近代の芸術概念（我々はいまだその影の中にいる）は十八世紀終わりにはじまったロマン派の芸術観に基盤をおいている。つまり、それまでの道徳を第一義とする古典主義や啓蒙的な擬古典主義の芸術観に対し、芸術の自己目的性や遊戯性、また芸術家の創造性や表現性を強調した芸術観である。制作される作品は自然の模倣ではなく、現実世界から独立した独自の虚構世界をもつ。したがって近代の芸術は何よりもまず作品内容を固定する枠づけ（形式）と単一の「作者」の存在を前提とした。十八世紀から十九世紀にかけて古代や中世の口承文

学の作者探しが流行し、民間の伝承文学が各国で採録されだしたのもそのあらわれだろう。

舞台創造が長く芸術の範疇に入れられなかった理由はここにある。劇の舞台表現を一つの「作品」 a work of art と呼ぶ習慣はいまもって一般的ではないが、それは「観客」と同じ現実的な存在である。「俳優」を舞台現象の中核とするかぎりその虚構性が保証されないからに違いない。たしかに劇世界を枠づけようとする意識は十八世紀半ばから強まっていた。いわゆる額縁舞台が十七世紀から一部の宮廷演劇で使われてはいたが、この頃から一般のブルジョワ演劇にまで浸透してゆく。これは、まさに絵画作品との類比で額縁に囲まれた世界のみが「作品」の内容となることを意味した。また額縁舞台以上に舞台の虚構性と客席の現実性との区別意識を強めたのは、それまで百年以上も舞台上におかれていた客席が取り払われたことだった。多いときには百人以上の客が舞台上に座を占めて時には俳優と交じり合ったりさえしたというが、^{*}その排除は観客意識に決定的な変化を与えたと思われる。

* 舞台両脇に椅子をおいて客を座らせる習慣は、一六三七年にパリ、マレー座でコルネイユの『ル・シッド』が大当たりして舞台上にまで客を入れたのがはじまりだとされる。イギリスでは一六六〇年の王政復古以来このフランスの習慣にならっていたものと思われるが、これはヨーロッパ中に広まっており、十八世紀前半の北欧の劇場風景を描いた絵にも舞台上に客が座っているものが残っている。舞台上の席は最特等席であり、劇場支配人は収入源としてこの習慣の保持につとめたが、俳優にとって大きな障害であったことは言うまでもない。まずパリの官許劇場の一つであるコメディ・フランセーズ座で一七六九年にこの習慣を廃止した。四年後にロンドンのドルリー・レイン座がそれにならう。¹⁸⁾

しかしながら、いくら観客の排された額縁舞台で演じても、俳優が舞台表現の中心的な作り手の役割を担うか

ざり台詞やしぐさは固定されない。俳優の言動はしよせん恣意的なものだからである。恣意性を許さないためには劇作家が主導権をとる必要がある。それは舞台現象の「作者」は誰かという問題でもあった。即興劇の伝統が強かったイタリアで十八世紀半ばに俳優と劇作家の主導権争いが熾烈に戦われたことは演劇史で有名だが、どの国でも多かれ少なかれ事情は同じであった。その「近代化」が必ずしも問題なしに進行しなかったことは、近代主義者ゴールドーニが伝統主義者ゴツツイとの争いに負けてパリのイタリア座に移らざるを得なくなったことに典型的にあらわれている。劇作家が舞台の「作者」になるためには最終的に座付作者の地位から脱却することが先決であった。

十八世紀後半には特定の俳優、劇団を念頭におかず劇作品を書くこともそれほど珍しくなくなる。しかしヴォルテールにせよデイドロにせよ、またレッシングにせよシラーにせよ、彼らは劇作を第一義的な職業としない知識人であったから劇場を離れて劇作品を書くことができた。それでも本当に自己を表現した作品を書けば、レッシングの『賢者ナータン』のように上演されないか、シラーの『群盗』初演のように劇場との妥協を強いられた。半世紀後のリアリズム作家に劇場から遊離することなく演劇における文学性優位の主張が可能になったのは、明らかに出版の拡大が背景にあつたからである。劇作家は収入源として観客を考慮しないことで俳優との妥協を拒否することができた。つまり実際の舞台から独立（遊離でなく）することで逆説的に舞台の支配権を握ることになったのである。

だがここで一つの困難が生じた。既成の俳優は既成の様式を無視したりリズム劇をどう演じてよいか分からなかつたからである。ここで作品の思想や問題性を的確に俳優に伝え、その表現を指導する仲介役が必要となつた。つまり劇作品の意図が完全に舞台にあらわれるように俳優その他を指導する演出家である。劇作家が舞台上

でその力を確固たるものにするには演出家の助力を必要とした。演出家の助けによって初めて劇作家は舞台の「作者」となったのであった。

したがって、リアリズム演劇に拠った「自由劇場運動」は「演出」という職能を確立したが、演出家はあくまで作家の下位にあつて舞台を統率することが建前だった。自由劇場の演出家アントワーヌは劇作品に忠実であらうとし、一八八八年のロンドン巡演のときインタヴューに応えてこう述べたという。

自由劇場の目的はすべての作家を鼓舞して舞台のために書いてもらうこと、とりわけ自分が書きたいと感じることを書いてもらうことであつて、劇場が上演してくれると考えることを書いてもらうことではない。「中略」わたしは作家が持ち込むものはどんなものでも、まさに書かれたとおりの形で上演する。もし作家が六頁にわたるモノローグを書いたら、俳優はそれを一言一句そのとおりに話さなければならぬ。作家の仕事は戯曲を書くことであり、わたしの仕事はそれを舞台にのせることなのだ。⁽¹⁹⁾

*他の諸機能と同様、演出の成立過程もけつして単純ではなかつただろう。たとえば、「演出」という言葉がヨーロッパ各国共通の用語として成立していないことをみても、この概念の理解が国によつて、また成立過程で異なつたことは推察できる。自由劇場運動が演出を確立させたことに異存はないだろうが、しかしアントワーヌもブラームも、次の世代のリュニエールも上演のプログラムに今日のように「演出」として名前を出してはいなかつた。アントワーヌ、リュニエールは主演俳優として名前が出ていたから、形の上ではあくまで「座長演出家」だったのである。ブラームの場合はプログラムにまつた言及なく、Regieとして別の名前が載っている。「幽霊」では“die Regie des Herrn Merry”となつていた。⁽²⁰⁾これはつまり今日の舞台監督であつて、マイニンゲン劇団ではゲオルグ二世が演

出意図を一座のクロネクに伝えクロネクが実際の俳優指導にあたつたというのに似た制度だと言えるかもしれない。いつた、「演出」という言葉がプログラムにあらわれる最初はいいつ、どこでなのか、詳らかにしない。

しかしながら、たとえばアントワーヌは一八八八年にF・イクレの『肉屋』を演出したとき舞台上に本物の肉をぶらさげて観客を驚かせた。これは、ルビーヌの指摘するように、作品に忠実であるというよりは舞台上の眞実性を演劇的効果として利用する演出独自の試みとみるべきだろう。演出という職能はいつたん確立するや、ただちに舞台上で自己主張をはじめめるものである。戯曲作品はしよせん言葉だけで成り立つており、それがすべての舞台表現のもととなる骨組なのだと言つても、肉づけいかんでまったく違つた外観を呈することは言うまでもない。

アントワーヌは一九〇三年に書いた唯一の演出論(“Causerie sur la mise en scène”)で、演出は二つの段階に分けられると述べている。第一段階は劇行為や人物の動きを考慮せずに舞台環境である装置を詳細に決定することである。なぜなら環境が人物の行動を決めてゆくのであつて、その逆ではないと彼は明言する。次に第二段階として台詞の解釈と動きを決めることが行なわれる。⁽²²⁾

とすれば、アントワーヌはほとんど意識せずして(それとも、意識的に?)舞台の「作者」の地位を篡奪していたことになる。^{*}

*D・ウィットンは、アントワーヌを演出家の意図と作家の意図とが衝突する可能性をみた最初の演出家であるとしている。⁽²³⁾ またCh・バルムは、一九〇〇年頃から演出家が、コーディネイターあるいはアレンジする人から芸術的責任者へと変化してきたと言う。それはテキストの記号読解的解釈の成立と並行しており、それが俳優の演技指導と結びつき、また舞台形象の観念と舞台機構の技術的知識が結びついたところにその変化が生じたとする。⁽²⁴⁾ それを促したの

が、一九〇〇年前後のアツピア、クレイグ、メイエルホリドの理論および実践であった。

だが、もう一つ、一九〇〇年前後を境として生じた新しい演劇状況がある。それは映画の成立である。これが演出の役割の絶対化に並行していることは示唆的であろう。舞台演出の確立はちょうど映画のカメラが観客の視点を決定するように、演劇現象に対する客の観点を定めることを意味する。額縁舞台の機能はここにおいて完成されたと言えるだろう。ところが二十世紀になると、この額縁を破壊することが新しい演出の試みであるかのように言われるが、たとえば演出というものが本質的にない近代以前の歌舞伎の場合に比較してみれば、その自己矛盾は明らかであると思われる。

かくして演劇作品はほとんど同時に二人の「作者」をもつことになった。現代演劇の歴史は劇作家と演出家の舞台の「作者」をめぐる覇権争いの歴史と言つてもいい。ヴァーグナーは二者を兼ねることとてその争いを回避することができたが、すでに述べたように、むしろ劇場から独立することで「作者」として立つようになった近代の劇作家にその真似は到底できなかつた。やがて劇作品の成功不成功は演出家によつて左右されることが明瞭になつてくる。チェホフの『かもめ』が一八九六年にペテルブルグの劇場で失敗し、二年後にモスクワ芸術座で大成をおさめたのは、そのもつとも早い例の一つだろう。モスクワ芸術座の演出家スタニスラフスキーは作品の意味を忠実に舞台化したつもりだったが、チェホフ自身は喜劇として書いた作品が悲劇にされてしまったと嘆いたといわれる。この有名なエピソードが劇作家と演出家のひそかな地位逆転を象徴している。その後のチェホフは、劇団員から尊敬されてはいたが一種の座付作者の立場になつたことを否定することはできない。

イブセンがそのような事態に陥らなかつたのは演出が成立する世紀末にすでに世界的な作家になつていたからだろう。だがイブセンの態度がどうであれ、そのリアリズムが外的から内的なものに変容する後期作品になると、

その難解さゆえに彼の舞台の成功もまた演出家に左右される度合いが大きくなる。あとでみるように、イブセンの後期作品は象徴主義的演出を試みたリュニエールの場合を含めて世紀末の舞台で成功することがない。あるいは成功することがなかったがゆえに演出家の優位が目立たなかつたとも言えるだろう。イブセンが没した一九〇六年の終わりにラインハルト、メイエルホリド、クレイグといった新時代を画する演出家がほとんど同時にイブセン作品を舞台にのせたとき、現代の劇場ではイブセンもまた演出家の「専制」に屈しなければならぬことは明らかとなつた。いや、第一次世界大戦を境にイブセンの評価が下降しはじめるのも、イブセンに新演出を試みようとする演出家が少なくなつたことに起因するとも言えるのである。

自由劇場運動が演劇の「芸術」化に寄与したもう一つの重要な根因は、観客の会員制度をとつたことである。アントワーヌはほとんど窮余の策としてこれを思いついた⁽²⁵⁾が、この制度がその後の自由劇場運動を決定づけたと言つても過言ではない。これは商業的ではない演劇活動の財政基盤を確保すると同時に検閲を免れて自由に作品を選ぶための方法でもあつたが、それ以上に大きな意義は、この制度によってこの運動に賛同する者のみを観客とすることができたという事実にある。これは詩人や小説家が限定された層の読者を対象に作品を出版し、画家が限られた鑑賞者を想定して美術館や画廊に絵を展示することに見合つた方法であろう。ここにおいて演劇の作り手は、劇作家につづいて俳優も自らの肉体をその場で観客に売ることを本性とした、極端に言えばプロステイテューション的なあり方から抜け出ることが可能となつたのであつた。アントワーヌは会員の「シーズン会費を百フランとし開始時の会員数を七十人に見込んだ。このときは二十人余りしか集らなかつたが、しかし七年の活動期間に百十一本の作品を上演し、その中に既成の劇場がとりあげられないものを少なからず含むことができた⁽²⁸⁾」のは明らかに増加していった会員制度のおかげであつた。ベルリンの自由舞台の会員数はシーズン開

始前の三六〇人が最初の年が終わるまでに九〇〇人に増えていたとい⁽²⁹⁾う。

だがこのことは、演劇が一般大衆を対象とする大劇場の娯楽演劇と少数の愛好者を相手にした小劇場の芸術演劇（前衛演劇）に分離してゆくことを意味してもいた。たしかに演劇の歴史は常に通俗的な娯楽本位の見世物と、観客に知識と思考力を求める演劇とが並立していたが、しかしどの時代また国においてもそれぞれが特定の観客層に限定されたことはほとんどなかった。そもそも一方に片寄った舞台もあり得なかった。それはシェイクスピアやモリエールの上演状況を考えてみればすぐに分かる。近代演劇史の一つの特異な様相は、歴史を動かしてゆく新しい作品や舞台が演劇界の少数派であり、社会全体の中では極く一部の人々にしか知られていないという事実である。この状況は疑いなく「自由劇場運動」による演劇の「芸術」化に端を発していた。今日その分化はますます進んでいる。二十世紀演劇の歴史を作ってきた「前衛劇」とは無縁な、前世紀以来の相も変わらぬ娯楽劇が今も演劇界の大勢を占めているし、映画やTV番組まで含めればこの状況は圧倒的と言わざるを得ない*。

* たしかに、前時代の前衛劇が次の時代の商業演劇に浸透してゆくことはある。イブセンやチェホフも二十世紀には商業演劇で多くの観客を集めるようになる。だがそのとき彼らはすでに前衛ではなくなっていたのである。したがって、たとえば先端的な演出家であったルイ・ジユベがやがて一般劇場で成功し、映画のスターになったからといって、ウィットンの言うような⁽³⁰⁾二極分化の解消を意味することにはまったくない。

ところで、「自由劇場運動」のはじまりを画したものと併称されることが多いパリの自由劇場とベルリンの自由舞台は、観客を会員制にしたことをのぞけばその組織と上演方法はまったく異なっていた。もっとも重要な相違点は、前者が素人俳優の劇団を基盤としたのに対し、後者はそれ自体の俳優を擁さず上演ごとに職業俳優を集める今日の用語でいうプロデュース・システムをとったことである。

新しい演劇運動をはじめるにあたって、職業俳優を集めるプロデュース制をとるか素人劇団で出発するかでは運動の力点のおき方がまるで違ってくる。前者は何を演じるかが問題となり、後者はいかに演じるかが眼目になる。アントワーヌは自分が属していた素人劇団《セルクル・ゴロワ》を基盤にする以外に方法がなかったといえ、実際には素人の集りであることに積極的な意味を見出し出していた。なぜなら「素人俳優」とはアカデミックな演技訓練を受けていない者の謂だが、彼らは伝統的な演技技術に縛られていないことよってかえって革新的なりアリズム演技を習得することが容易だったからである。⁽³¹⁾ たしかにある評者が皮肉まじりに指摘するように、自由劇場の成果はほとんどすべてが偶然の産物にすぎず、そのリアリズム演技も朗唱法を習う余裕もなかった素人俳優がぼそぼそと話していたのがたまたま自然らしくみえたまでのことだというのは本当かもしれない。⁽³²⁾ しかしアントワーヌが素人の強みを自覚し、未熟さを逆手にとつて新しい演技術を追求していったことは事実であり、その結果、一般の劇場ではみられなかった自然主義戯曲に適合する演技を作り出したことも広く認められていることである。やがて自由劇場の主だった俳優は大劇場に引き抜かれ、⁽³³⁾ アントワーヌ自身も一九〇六年にはオデオン座の監督に就任する。

他方、俳優を既成の劇場から集めて公演を行なつたベルリンの自由舞台は、もともと十人のメンバーによる演劇協会として出発したものであった。^{*} そこには文学者、出版者、批評家などはいても俳優や劇場人は一人も入っていないかつた。彼らはパリの自由劇場を模範としたが、完全に芸術的・劇場的の劇場とすることで一致し、批評家のオットー・ブラームを上演作品、配役、演出その他の決定権をもつ責任者に選んだ。これは今日もドイツ、北欧ロシアなどに一般的な劇場監督 (Intendant) の制度に等しい。ブラームは専制的といわれ、運営メンバーは次々に去つて行くが、指導者としての力量は認められたようである。だが自由舞台が世間の注目を引いたのは初

めの二年間くらいで、五年後の一八九四年にはブラームはドイツ座の劇場監督の地位につき、一九〇三年からはレッシング劇場の監督となつてドイツ演劇界の重鎮と目されるようになる。

*自由舞台は芸術的の第一義としながらも、既成演劇に真つ向から挑むものではないことを初めから表明していた。それを妥協とみるのは正しくないだろう。発足当時の宣言文にはこう書かれていた。

我々は次のような目的で結成された。すなわち既成の劇場に敵対することはないがそれから独立し、因習や検閲や商業主義から自由な演劇を作ることである。一八八九年からはじまるシーズンの中に、我々のグループはベルリンの第一級の劇場の一つで、既成の舞台ではその性質上、上演がむずかしいが明らかな興味を引く現代劇を十作ばかり上演する。劇作品の選択においてもその上演においても、従来の習慣や名人気質を打ち破る生きた芸術であることを目指して努力するものとなるだろう。

このパリとベルリンの自由劇場運動のあり方の相違は、他の都市の運動にもそれぞれの事情に合わせて引き継がれた。一八九一年にはじまつたロンドンの独立劇場はほとんど批評家J・T・グレインの独力の産物だったから、運営方法はベルリンの自由舞台に似たプロデュース制をとつた。一八九八年にモスクワでスタニスラフスキとネミロヴィッチ・ダンチェンコが創設したいわゆるモスクワ芸術座は、パリの自由劇場同様、素人劇団を組織したものであった。

ついでに触れば、日本の新劇のはじまりを画した小山内薫の自由劇場と坪内逍遙の文芸協会は、小山内がブラームのやり方をとつて歌舞伎俳優を使い、逍遙はアントワーヌのように劇団制を目指して俳優の養成から出発した。しかし築地小劇場以後、新劇の趨勢は劇団制に傾き素人から新劇俳優を育てることが一般的となる。

これら一連の「自由劇場」とイブセンとの繋がりをみてみると、ある明確な事実に気づく。すなわちこれらの中でプロデュース制をとったベルリンの自由舞台、ロンドンの独立劇場、それに日本の自由劇場の場合はいずれもイブセン劇をもって旗揚げ公演としているのに対し、劇団制をとったパリの自由劇場、モスクワ芸術座、また日本の文芸協会はいずれも活動開始後いくらかの期間をへたあとにイブセンを上演していることである。この分かれ方は偶然とは思えない。これは、イブセンが「自由劇場運動」によつて「芸術」化されるされ方が必ずしも一つの形だけではなかったことを示唆しているように思われる。

(四) 三つの『幽霊』舞台

よく知られているように、一八八九年九月二十九日ベルリンの自由舞台はイブセンの『幽霊』で旗揚げした。レツシング劇場を借りた日曜マチネー公演だった。パリの自由劇場は二年前の一八八七年に創設されているが、自由舞台の『幽霊』は「自由劇場運動」の中で初めてのイブセン舞台であった。

もともとドイツは北欧以外でもっとも早くかつ深くイブセンを受け入れていたが、イブセンが最初に脚光を浴びたのは一八七八年の一月から二月にかけてベルリンの五つの劇場で『社会の柱』(一八七七)が同時に舞台上のつたときである。その年のうちに二十五のドイツの劇場で上演された。しかし実際は前年にみられたビョルンソン作『破産』の大当たりの余波にすぎず、W・パシエ³⁴によれば、当時流行のオージェやデュマ・フィスなどのフランス社会劇以上にみられたかどうか疑わしいという。少なくともその後のイブセン劇上演がこの成功によつて頻度をますことはなかった。翌年に書かれた『人形の家』はすぐさま独訳されたが、ドイツ初演(八〇年二月

八日、フレンスブルグ・シュタットテアター)のためにイプセン自身が結末を和解で終わるように書き換えたことは有名だろう。⁽³⁵⁾しかし成功とは言えず、一カ月後につづいた原作どおりの初演(八〇年三月三日、ミュンヘン・レジデンツテアター)もまた成功しなかった。両版を交互に演じたベルリンのレジデンツテアターの場合は明らかな失敗で、その結果、一八八〇年には八つの劇場で四十一回の上演があつたのが、翌八一年には三つの劇場で七回の上演に減り、八三年から八五年の三年間には記録の上で一回の上演もみられないという。ベルリンでは八一年から八六年までの六年間どのイプセン劇も舞台にかけられることがなかった。この時点でドイツでもっとも知られていた北欧の作家は疑いなくビョルンソンであつたが、それとどれほどのものであつたかは、たとえばブラームが一八八六年に雑誌『ドイツ展望(Deutsche Rundschau)』に「ヘンリック・イプセン」と題した文章を書いたとき、写真はイプセンではなくビョルンソンになつていたことから察しがつこうというものである。⁽³⁶⁾

*ドイツにおける最初のイプセン上演は、一八七六年一月三十日マイニンゲン宮廷劇場で演じられた『王位継承者』だということになつている。これは同年六月にベルリンで客演されたが成功とは言えなかつた。この間、四月十日にミュンヘン宮廷劇場で『ヘルゲランの勇者たち』が初演され、これは大いに評判を呼んで同じ年のうちにヴィーンのブルグ劇場、ドレスデン宮廷劇場、ライプチヒのシュタットテアターでも上演された。もしイプセンの手紙から(一八七六年五月三十日付ヘーゲル宛、HU, Bd. XVII, S. 227)一月のマイニンゲンでの舞台を単なる舞台稽古にすぎなかつたとすると、ドイツの初演はミュンヘンの『ヘルゲランの勇士たち』になるが、研究者の見解は分かれて⁽³⁷⁾いる。

右にあげた文章でブラームは、ドイツの劇場、特にベルリンの主導的な劇場がイプセン作品にまったく取り組もうとしないことを非難した。だが、この一八八六年はドイツにおけるイプセン上演史にとっては一つの転機を

もたらした年であった。三月にミュンヘンのレジデンツテアターが再び『人形の家』を舞台にのせ、四月にミュンヘンに近いアウグスブルグのシュタットテアターでミュンヘン作家友好協会の肝入りによる『幽霊』の上演が行なわれた。検閲のがれのために舞台稽古の触れこみによる一回かぎりの公演だったが、これがドイツにおける『幽霊』の初演であった。『幽霊』は同じ年の十二月にマイニンゲン宮廷劇場でも同時代作家週間の一環として上演された。

『幽霊』はベルリンをはじめとして多くの都市でまだ上演が禁止されていた。しかし、翌八七年一月九日ベルリンのレジデンツテアターで一回かぎりのマチネー上演が行なわれる。これはドイツのイブセン受容に決定的な影響を及ぼしたようである。これによって『幽霊』は革新的な自然主義文学の象徴とみられ、また危険思想の典型のようにも思われて、肯定と否定の渦の中でイブセンは現代のもっとも急進的な劇作家とみなされるようになった。この公演のあと数週間のうちに『幽霊』の翻訳はベルリンだけで五千部以上売れたという。⁽³⁸⁾この年のうちに『人民の敵』と『ロスマルスホルム』が初演され、翌八八年には『野鴨』と『海の夫人』の初演がつづいた。こうした突然と言ってもいいイブセンへの関心あるいは攻撃の高まりを集約した形でベルリン自由舞台の旗揚げ公演が行なわれたのである。

自由舞台は第一回公演になぜイブセンを、しかも『幽霊』を選んだのであろうか。主要メンバーの一人であるP・シュレンターは、新しい芸術を指す先導者としてドイツのどの作家よりもイブセンがふさわしいからであると述べ、プラームは、『幽霊』が他の都市では上演されたかその準備がなされているのに対し首都のベルリンでは八七年の一回だけの舞台以後まったく演じられていないからであると言った。⁽³⁹⁾

なぜ『幽霊』を選んだかの問題はジャーナリズムでも議論された。⁽⁴⁰⁾『ビエルゼン＝クーリール』(Borsen-

(Court) 紙の批評家イジドール・ランダウはすべての自然主義芸術に反対する保守派であったが、自由舞台の『幽霊』はいわば本の題辞のようなもので、全体の雰囲気は表わすが本来の仕事はまだはじまっていないと言わなければならない。なぜなら『幽霊』はすでに他の都市では上演されているしベルリンでも三年前に上演されたものであるから、文壇で異常にもはやされているイブセンをとりあげても自由舞台の新しさの表明としては不適当だといふのである。これに対し、『フォシツシエ・ツアイトウング』(Vossische Zeitung) 紙のテオドール・フォンターネは、リアリズム派最年長のイブセンに尊敬を払うのは当を得ているし、すでに三年前に一種の「くがたち」をへている『幽霊』を選んでいらぬ危険を避けようとしたのも賢明であつたとした。

実のところブラームたちの本音は、『幽霊』ならば自由舞台の出発にあたつてほとんど成功が約束されているに等しいと思われたからだつたともいふ。もしそうならばその思惑は見事にあたつた。『フランクフルター・ツアイトウング』(Frankfurter Zeitung) 紙は大成功であつたと書いているし、フォンターネもこの舞台をほとんど模範的なものと称賛した。ランダウでさえ、『幽霊』は舞台から追放すべき汚らしい作品と呼んだが、自由舞台の舞台成果はマイニンゲン劇団を顔色なからしめるものと認めた。イブセン反対者の野次にもかかわらず客席の拍手は長くつづいたというのもうなずけよう。^{*}

* G・シュライは、この第一回公演の舞台成果を次のようにまとめている。⁽⁴⁾

(一)上演・演出のすべての目的は作品の意味を明らかにするためにあつた。(二)舞台美術も俳優の表現方法においてもドラマの本質的なものが消えないように、不必要なものや誇張されたものを排除するように配慮された。(三)演技は単純で簡潔を旨とし、特別な意義をもつた沈黙の表情の演技を主眼とすることで人物の魂の内的状態を明瞭に示し、それによって人物の行動様式を理解できるものにした。つまり細部の正確さに卓越し一貫性とすぐれた様式の統一性を

示した舞台であった。

自由舞台の『幽霊』上演は原作をまったく変えもしなければ基本的に縮めることもしていない。あとに述べるパリの自由劇場の『幽霊』に比べ、この原作品重視の姿勢は注目すべきである。それはあくまで作品に書かれたことにてらして登場人物を理解しようとするでもあつて、間と顔の表情による心理表現の独自性が注目を引いた演技のスタイルはやがて「ブラーム様式」と呼ばれて自由舞台の特徴の一つとなるが、『幽霊』でもっとも称賛された俳優はヴィーンのブルグ劇場からきたオスヴァル役のエメリッヒ・ローベルトであつた。フォンターネは「二年前に同役を演じた」フランツ・ヴァルナー氏は、非常によかつたが明らかに感傷的な調子を帯びた不幸を指し示していたのに対し、エメリッヒ・ローベルト氏は一つの性格を示して、その中に微妙で豊かに彩られた心理的表現を与えていた」と評した。のちにブラームは、理想的な俳優とはいかにも自然らしくみせかけて効果を出そうとするのでなく、素朴に自然らしさをもつていて人間表現の湧き出る衝動の中でそれをあらわす者だとし、これは俳優が人物と同一化してはじめて獲得できるものであり俳優は自己自身の魂をもつてその役を生き、その《内的真実》を示さねばならないと述べた。この考えはほとんどのちのスタニスラフスキーを思わせるが、ブラームはもともと批評家であつて実践的な演劇人ではなかつたことによつてかえつて俳優に妥協せずと思うところを演出できたこともあるだろう。

しかしここで注意すべきは、この演技があくまで既成の俳優術の上に矛盾することなくのることができたという事実である。それがオスヴァル役のローベルトが左右両陣営から一樣に称賛を受けた所以でもあるだろう。そもそもドイツの俳優には十八世紀後半以来の同化的演技の伝統があつた。始まりは晩年にゴータの宮廷劇場の監

督となつたエクホーフあたりとされるが、彼の自然な演技はイギリスの同時代俳優ギャリックの外的自然らしさではなく、人物の性格を内から表現するものであつたらしい。⁴³ むろん十九世紀の写実演技に比べればるかに様式的なものであつただろうが、しかしこういう演技理念の伝統があつたがゆえに「ブラーム様式」もそれ自体批評界を二分するような革新性をもつものとはみなされなかつたのではないか。ブラームの功績は一言で言えば「アリズムを基盤とする演出の確立にあるが、またそれはドイツ演劇界の好みでもあつた。

先にも記したように、自由舞台が一般の注目をあつめたのは初めの二年間ほどにすぎず、ブラームは一八九四年ドイツ座に移り、一九〇四年にはレッシング劇場の監督に就任した。そのあとレッシング劇場はドイツにおけるイブセン上演の中核となり、イブセンがドイツでもっとも上演頻度の多い作家となることに寄与する。しかしブラームのもとで自由舞台が上演したイブセン作品は結局第一回目の『幽霊』のみであつた。これが自由舞台の「題辞」にすぎなかつたかどうかは別として、イブセンで旗揚げしたプロデュース制の「自由劇場」はこの国でも、いずれも短い存続期間中に再びイブセンをとりあげることをしてしない。これは示唆的である。これはイブセンが軽視されたのではなく、旗揚げ公演がその「自由劇場」の性格づけとともに、その国のイブセン受容に決定的な意味をもつたことですのでイブセンを演じた意義が全うされたという、そういうイブセン観に立っていたということであろう。

これに対しパリの自由劇場は結成後三年目の一八九〇年五月、自由舞台より八カ月遅れてようやくイブセンをとりあげた。作品は同じ『幽霊』で、これがフランスで初めてのイブセン上演であつた。この選択は、常に未上演作品を選ぶアントワーヌの基本方針にのつたことではあつたが、その上演にいたる経緯にはある意味でフランス独自のイブセン観をうかがわせるものがある。

アントワーヌは『自由劇場回想録』(“Mes Souvenirs” sur la Théâtre-Libre, 1921)の一九〇一年一月十二日の項にゾラからジャック・サン・セールのイブセン論(一八八七年三月号と四月号の Revue d'Art Dramatique に載った)のことを初めて教えられたと記している。それは前年のベルリンでの自由舞台旗揚げ公演の反響が話題になってのことであつた。二日後にさつそくサン・セールの会に行つたアントワーヌは、このとき初めてイブセンと『幽霊』の詳しい話をきいたように『回想録』に記している。

だが、アントワーヌはこれ以前にイブセンについても『幽霊』についてもある程度の知識をもっていたはずである。一八八八年七月ブリュッセルでみたマイニンゲン劇団のことをバリの批評家サルセイに書き送つた手紙に次のような言葉が含まれているからである。

彼らのレパートリーは非常に多様性に富んでいます。マイニンゲンではヘンリック・イブセンの『幽霊』までも上演していますが、その翻訳をわたしはもっています。公爵の考えによつて、劇は作者とドイツ新聞の批評家だけを前にして私的に演じられました——ちょうど自由劇場のやり方に似ています。この劇はかなり道徳紊乱のきらいがありますので公には上演できなかつたのです。十月にはあなたもこの作品に驚かされるでしょう。(『回想録』一八八八年七月二十三日)

ともあれ、ゾラは『幽霊』をドイツ語から訳してくれる男をみつけ、アントワーヌはその翻訳を読んでフランス劇とは異なる内容と作風に強い印象を受けた。⁴⁴自由劇場で上演すべきだというゾラの意見にはまったく同意したが、いささか長すぎると感じた彼は自由劇場と親しい三人の作家に読んできかせ感想をたずねたという。三人

三様の反応がかえってきた。一人は上演不可能だと言ひ、もう一人は、よくできてゐるがフランス人には分りにくいからアルヴィング夫妻と女中の過去の三角關係をプロローグで述べることをすすめ、三人目は「素晴らしい作品だ、何ら手を入れる必要はない、長いと思うなら、そここの台詞を削ればいい」と答えた（『回想録』一八九〇年三月二日）。

アントワーヌは自由劇場で二年前にその『キリストの愛人』という一種の受難劇を上演したことがあるロドルフ・ダルザンに改めてノルウェー語からの翻訳を依頼した。すでにプロゾール伯がイブセン作品の翻訳・上演権をもつていたにもかかわらず、非商業劇場ということではイブセンの上演許可もとつた。『回想録』によれば、ダルザンの訳を渡されたのは四月二十日、一つ前の公演が五月二日、したがつて五月三十日初日の『幽霊』の稽古は理屈上は一カ月足らずあつたことになる。⁽⁴⁵⁾しかしこの間にアントワーヌは「新しい自由劇場宣言」とも言うべき小冊子『自由劇場、一八九〇年五月』を書き五月二十二日に発行しているから、実際は何日間の稽古が可能だつたのだろうか。いずれにせよ、『回想録』の五月二十六日には『幽霊』の準備完了と書かれ、それぞれの配役が記されている。アントワーヌ自身は「俳優が望み得るもつとも素晴らしい役の一つ」と彼には思われたオスヴァルを演じた。

五月二十九日には招待客のための舞台稽古をやり、翌三十日一般会員の初日をあげた。一幕物二作品とともに三本立てで、『幽霊』は二番目に上演された。『回想録』の五月三十日の項には「一部の客は深く印象づけられたが、大多数はわけが分からずやがて退屈した、もつとも最後の場面では真の苦悶が劇場を支配したけれども」と記されている。大多数が劇を理解できなかったのは、一つにはマンデルスの役がほとんど存在しなくなるほどに台詞を削られたためでもあつたらしい。⁽⁴⁶⁾牧師を批判的に描くことはフランスでは到底無理であり、遺伝問題も

ゾラの小説でならされていたというものの梅毒遺伝は論外であった。だが同時に、たとえば幕切れでオスヴァルが「太陽をください」と言うのはいったい何を意味しているか、アルヴィング夫人はこのあとどうするのか、最終幕の降り方が早すぎるのではないかなどという従来のフランス劇にはない劇思考に対する客の戸惑いがあったことも事実であった。この意味では、同じく非フランス的で演じるより読むものと評されたトルストイの『闇の力』が前の年に大成をおさめたのとは事情が違っていた。

だがパリの『幽霊』初演が他国と比べて穏やかな反応しか引き起こさなかったのは、アントワーヌの慎重な方策のせいではあったが、要するに自由劇場にとってはイブセンの作品内容の反社会性よりもむしろ「自然主義的」な劇作上の新しさのほうが興味の中心だったからであろう。このときオスヴァルを演じたアントワーヌは、かつてない特異な舞台経験を味わったという。

私はまったく初めての経験、つまりわたし自身の人格をほとんど完全に無くしてしまうという経験を味わった。第二幕のあとはもう何も覚えていない、客のことも舞台の及ぼした効果のことも。そして幕がしまっても、体が弱って震えていた私は自分を取り戻すのにしばらく時間がかかったほどだった。（『回想録』一八九〇年五月三十日）

この経験がアントワーヌの独りよがりでなかったことは、招待客の一人だったイギリスの文学者ジョージ・ムーアの観劇記からもうかがうことができる。

オスヴァル役のアントワーヌは素晴らしかった。病人の神経的な焦燥は言うことなく表現されていた。フランスの医者からきいたやがて生じる出来事のことを母親に告げるとき、彼女がそのおそろしい話をきくまいとするので苛立って怒りだすアントワーヌは、イブセンの求めている真実そのものに声も身振りも自己同一化していた。彼はおそろしい光と真実の不可思議な雰囲気で舞台をつつんだので、ドラマは眼の前で展開しているというより、これまで感じたことのない仕方*(47)*で我々の心の奥底で進行しているように思えた。

自由劇場の『幽霊』から一年ほどして、イブセン受容のもう一つのありかたを示す『幽霊』上演が行なわれた。一八九一年三月十三日、ロンドン独立劇場の旗揚げ公演である。これはヒステリックな攻撃の矢玉を受けながら一部の崇拜者に守られて進む殉教者イブセンとも言えるものである。

イギリスにおけるイブセン劇の本格上演は一八八九年六月ノヴェルティ劇場で上演された『人形の家』にはじまる。⁽⁴⁸⁾原作の出版から十年後のことである。翻訳者のウイリアム・アーチャーは、イギリスのイブセン紹介にもつとも力を尽くした批評家だが、もし新聞批評の長さの合計で有名度が測られるものならイブセンは今月のイギリスでいちばん有名な男であると書いた。⁽⁴⁹⁾それほどこの舞台は話題を呼んだ。もつともアーチャーやバーナー・ド・ショウなどの、世間からは「イブセンかぶれ」と呼ばれていた人たちは大成功と手放しで褒めたが、大部分の新聞からは容赦ない批判を投げつけられただけだった。しかし次の独立劇場旗揚げ公演の『幽霊』が浴びた罵詈雑言に比べれば、それはほんの序の口にすぎなかった。

独立劇場はパリの自由劇場にならったイギリス最初の「自由劇場運動」の試みである。当時、毒にも薬にもならない娯楽劇にどっぷりつかっていたイギリス演劇界はヘンリー・アーヴィングに支配されていると言ってもよ

かつた。彼はロマンチックなシェイクスピアとメロドラマで圧倒的な人気を得、一八九五年に俳優で最初の騎士の称号を受けた。⁽⁵⁰⁾このような状況の中で、商業劇場の上演しない、またできない作品を舞台にのせるためにパリ自由劇場のような実験劇場の必要性をムーアやアーチャーは盛んに提唱していた。それを実現したのはオランダ生まれの批評家J・T・グレインであった。彼は『ライフ』誌の劇評を担当していたが、彼自身によれば、たまたま翻訳してオランダで上演したイギリス劇が大当りしたため総額八〇ポンドの謝礼を得、それで独立劇場を設立したというのである。⁽⁵¹⁾

ロンドンの独立劇場は劇団ではなく、ベルリンの自由舞台と同じプロデュース制をとったが、しかしグレインはアントワーヌやブラームのように演出に携わったのではなく、いわば制作者(プロデューサー)あるいは単なる金主の役割でしかなかった。『幽霊』の演出は俳優のセシル・ラーリー(Cecil Raleigh)が担当したが、この公演でこの名前が言及されることは希だろう。⁽⁵²⁾むしろ云々されるのはアルヴィング夫人役のテオドル・ライト夫人など俳優の名前で、これはイギリス演劇が少なくとも十八世紀このかた俳優中心の演劇であり、演出の仕事も座長がつとめるいわゆるactor-managerの伝統をもっていたからでもあるだろうが、独立劇場には舞台制作の支柱となる人物がいなかったことを意味してもいる。この点でドイツやフランスの自由劇場運動とはつきり異なっていた。

独立劇場の『幽霊』に対する攻撃は演劇的視点や思想的観点からではなく、むしろ社会良俗保持の立場から行なわれた。ジャーナリズムが『幽霊』とその作者に浴びせかけた次のような雑言はやみくもに相手を抹殺しようとするときの常套句と言ってもいい。

イプセンの『幽霊』と題されたまったく嫌悪すべき劇。／この反吐の出る舞台／公に演じられた猥褻行為／文学的腐肉／新奇な危険な不快物。

エゴイストで山師／頭のおかしいフアナティック／ゾツとする死体あさり、夜には恐怖を撒き散らす、人生を照らす暖かい陽光がさしこむと馬鹿なフクロウのように目をパチクリしているだけ⁵³。

反リアリズムの詩人イエーツがイプセンを嫌いながら、いまは共通の敵を前にして手を結ばなければならないと感じたのもつともであつた。⁵⁴

イプセンは「自由劇場運動」以前にすでに作家として世界的な存在であつたが、それは世間を騒がす問題劇への興味によるものでしかなかつたと言つても過言ではない。もし各国の自由劇場が彼を上演しなかつたならば、イプセンは演劇史上に今日みられるような地位を占めることはなかつたかもしれない。世紀末の自由劇場運動が彼を「前衛的」な作家に引き上げた。むしろこれは相互扶助的な関係である。イプセンを上演することで各国の自由劇場運動は「前衛演劇」とみなされ、それぞれの国の演劇近代化に決定的な作用を及ぼした。その典型例は我が国の小山内薫と二世市川左団次らによる自由劇場のイプセン上演（一九〇九）にみられる。ともあれ、自由劇場運動のイプセン上演は各国でイプセン・ブームに火を点けたのであつた。

（五） 世紀末のイプセン上演

一八九二年五月、ベルリンの『時代精神』(Zeitgeist) 誌に「イプセンの歌」と題した次のような文句ではじ

まる歌が掲載されたという。

イブセン、イブセン、どこもかしこも！

こんなことはみたこともない！

地球上のどこへ行っても

イブセン熱で沸き立っている！

全世界がイブセン狂い、

そんなつもりはないにしても。

なぜって大氣中に充滿しているのは

イブセン称賛の病原菌！⁵⁵

たしかに、この年前半のヨーロッパで相次いだイブセン上演の主なものを列挙してみると、この戯れ歌がまんざら誇張でないことが納得される。

一月二十七日 ロンドン 『人形の家』(一回かぎりのマチネー公演)／一月三十一日 ミュンヘン 『ヘッダ・ガブラー』(世界初演)／二月六日 ヘルシンキ 『ヘッダ・ガブラー』／二月九日 ミラノ 『人形の家』／二月十日
ベルリン 『ヘッダ・ガブラー』／二月十九日 ストックホルム 『ヘッダ・ガブラー』／二月二十三日 ロンドン
『ロスマルスホルム』／二月二十五日 コペンハーゲン 『ヘッダ・ガブラー』／二月二十六日 クリスチアニア

『ヘッダ・ガブラー』／三月十三日 ロンドン 『幽霊』／三月三十一日 イエテポリ 『ヘッダ・ガブラー』／四月十一日 ヴィーン 『王位継承者』／四月十五日 ヴィーン 『人民の敵』／四月十六日 ヴィーン 『野鴨』／四月二十日 ロンドン 『ヘッダ・ガブラー』、プタペスト 『人形の家』／四月二十八日 パリ 『野鴨』（自由劇場）／五月十日 ベルリン 『王位継承者』／五月十一日 ロンドン 『海の夫人』／五月末 パリ 『人形の家』（私的）／六月二日 ロンドン 『人形の家』

『ヘッダ・ガブラー』の上演が多いのは、この作品が前年の暮れに出版されたからだが、それにしても新作の戯曲が出てすぐに、これだけ多くの都市で上演されるのは先例のないことだった*。

* 『ヘッダ・ガブラー』の翻訳についてみると、一八九〇年の終りにデンマークの出版社から出版されたあと、九二年までに、ドイツで三種類、ロシアで三種類、イギリス、アメリカで二種類の翻訳がなされ、フランス、オランダでも翻訳された。九五年までには、イタリア、スペイン、ポーランド語にも訳されたという。⁽⁵⁶⁾

だが、九〇年代のイブセン・ブームは彼に「現存最大の作家」という評価を与えたが、それはイブセンが相変わらず二年に一作の割合で生み出してゆく後期の作品によってではなく、むしろますます中期の社会問題劇によってなされたことであつた。前に述べたように、世紀末の象徴主義あるいは新ロマン主義と前代からの自然主義は一般にはそれほど明確に区別されていなかったと言われるが、中期のリアリズムを微妙に変容させてゆくイブセン後期作品は長く世に理解されることがない。十九世紀最後の十年間にドイツで初演されたイブセン晩年の五作品は、九七年にフランクフルトで初演された『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』をのぞけばいずれも惨めな結果に終わっている。九一年一月のミュンヘンの『ヘッダ・ガブラー』は野次り倒されたし、二週間後にベルリ

ンのレッシング劇場で上演されたときは「ブドウの葉冠」の言葉も「美しく死ぬ」という台詞も削除されたが、やはり成功しなかった。九三年の同じレッシング劇場での『棟梁ソルネス』（一八九二）も失敗で、ブラームのもとでドイツ座が『小さなエイヨルフ』（一八九四）を九五年に初演したときも無残な有様だったという。⁽⁵⁷⁾

ドイツでは二十世紀に入ってもイブセン・ブームはつづくが、成功したのはやはり『人民の敵』『ロスメルスホルム』『海の夫人』『ヘツダ・ガブラー』までで、後期作品は同じ成果を生むところまでゆかなかった。なるほどドイツ座のブラームのもとでイブセン作品の脇役を演じていたラインハルトは、新しいロマン派の演出家として『王位継承者』や『ロスメルスホルム』を上演し、一九〇六年十一月八日には有名なムンクの舞台美術を得て『幽霊』新演出をベルリン・カンマーシュピレでみせた。それに触発されてイブセン後期作品の上演も高まりをみせたというが、しかしイブセンを基本的に「社会問題劇作家」とする一般の姿勢に大きな変化はなかった。二十世紀初頭の十年間のイブセン作品上演頻度をみると、『人形の家』『社会の柱』『幽霊』がこの順序で上位三位を占めている。⁽⁵⁸⁾

世紀末ドイツのイブセン理解が彼の中期リアリズム作品の範囲をついにしなかつたことの最大の理由は、中心的役割を果たしたブラームが演出家としてあくまでリアリズムを基盤としていたことにもよるだろう。彼には、そしてほかの誰にも、イブセン後期のリアリズム変容は把握の外にあつた。それはラインハルトの場合も例外ではなかつたと思われる。彼がイブセン劇の新演出に関心をもつたといつても、実際に演出した後期の作品は『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』にかぎられており、しかもこれは中期のリアリズムにいちばん近い作品である。イギリスでも事情は変わらなかつた。独立劇場は一八九七年に財政困難で閉鎖するが、旗揚げ公演の『幽霊』がイギリスにおけるイブセン移入に果たした役割は大きかつた。イブセンはそれ以来ロンドンで矢継ぎ早に上演

される。一九〇〇年までにイブセン劇の公演は二十回以上にのぼるが、しかしここでもいちばん多いのは『人形の家』の五回、次が『幽霊』の三回といった具合で、後期作品は出版のつど初演されてはいるものの、『棟梁ソルネス』はイギリスの総理大臣グラッドストンをモデルにしたと評した批評家がいたほどに理解の埒外にあった。これに対し、フランスは少し異なつた様相をみせる。

ジャック・ロビシエによれば、世紀末フランスにおけるイブセン受容はその性質上三期に分けられる。すなわち一八八七—一八九二年、一八九二—一八九七年、一八九七—一八九九年の三期である。ロビシエはこれを、模索、過誤、矯正という三幕物に見立ててもいる。

第一期には四つのイブセン上演があつた。すでに論じた自由劇場の『幽霊』にはじまつて、その翌年九一年四月に同じ自由劇場が上演した『野鴨』、つづいて同年十二月に商業劇場であるヴォードヴィル座が初演した『ヘッダ・ガブラー』、そして九二年十二月のアーベルノン夫人のサロンで私的に初演された『人形の家』である。この『人形の家』はイギリスに比べても三年遅い。『社会思想家』としてのイブセンがフランスであまり関心を引かなかつたことの証左だろう。

イブセン受容の第一期をロビシエが「模索」期と呼んだのは、いずれの舞台も大方を戸惑わせただけだつたらである。『幽霊』のもろもろの象徴が自由劇場の観客に意味不明としか思われなかつたことはすでに述べたが、『野鴨』のナンセンスさはそれ以上とされた。批評家のサルセイが題名の「野鴨」に投げつけた揶揄は有名だが、彼はほんとうは作品を理解しているのにそれを公に認めたくないだけだとアントワヌは『回想録』に記している。

いずれが真実にせよ、ヴォードヴィル座の『ヘッダ・ガブラー』もまた自由劇場のイブセン劇以上に客にはさ

つぱり理解できなかつた。ヘツダを演じた評判の美人女優マルト・ブランデ自身、自分の役がよく分かつていなかったという。このとき幕前に批評家のジュールス・ルメートルが話をしたが、これはもともと予定されていた劇作家のアンリ・ベックが急に都合がつかなくなつての代役だつた。これがイブセンには不運だつた。ベックはこの劇を評価し、ヘツダに深い愛着をもつていたが、ルメートルは逆にこの「ノルウェーのボヴァリー夫人」に何ら同情を感じず、ナンセンスな劇にしか思えなかつたらしい。このときベックが話していればフランス人のイブセン理解は違つた方向に行つたかもしれないとロビシエは言う⁽⁶¹⁾。

ところが、一八九二年十二月十六日に二十三歳のリュニエールが素人劇団のエコリエ座で『海の夫人』を上演する。これがフランスのイブセン受容第二期のはじまりを画する。それまでの「リアリスト」イブセンに対する明確な「サンボリスト」イブセンの提示であつた。

リュニエールは自由劇場で俳優としていくつかの役を演じていたが、正式の劇団員ではなく、早くから別の素人劇団エコリエ座とかかわりをもつていた。十七歳のポール・フォールが一八九〇年に象徴主義演劇を目指して素人の集まりである芸術劇場 (Theatre d'Art) を結成すると、リュニエールもそれに加わり、九一年にマールリンクの『闖入者』の老人役でデビューする。だが演劇経歴の実質的な開始はエコリエ座で演出、主演したイブセンの『海の夫人』とすべきだろう。

自由劇場での『幽霊』や『野鴨』でも、「太陽」とか『野鴨』の象徴性が議論されたが（というより揶揄されたが）、リュニエールは象徴主義演劇の格好の作品をイブセンの『海の夫人』に見出した。たしかにこの劇はフィヨルドを背景にして意図的に意味が曖昧にされている人物も登場する。反面、ヒロインの一見不可解な行動は最後に台詞で説明されているところもあつて、その点、『幽霊』や『野鴨』の韜晦がない⁽⁶²⁾。サルセイはやは

り分からないと評したが、たとえば次のようなレニエの批評は、フランスにおけるイブセン理解が自由劇場のときから明白に変化していることを示唆している。

「イブセンは」それまでにない新しい点を作り出した。すなわち深層の性格づけである。この劇の人物たちには魂の渦があつて、突然その中に落ち込んで深奥の夢の底までラセン状に渦をまいてゆくのを眺めることになる。彼らの中には目に見えぬ告白されないものがあつて、それが顔を出し日常の表面的なものの外に現われ、別の、裸の、より不思議な真実をあらわにする。人物たちはまさしくそれぞれの幽霊にほかならない。⁽⁶³⁾

舞台成果に関しては、素人劇団であるにもかかわらず、サルセイも含めてすべての批評家が褒めた。おそらくいまだ象徴主義演劇とはどういうものか実際には誰にもはっきりしていないときに、リュニエ・ポートのすでに芸術劇場で試みていた儀式めいたモノトーンな台詞回しが、この劇の世界にはうまくあてはまるようにみえたのだらう。⁽⁶⁴⁾

次の年九三年にエコリエ座と芸術劇場が合同でマーテルリンクの『ペレアスとメリザンド』の初演を試みたとき、フォールが降りたためリュニエ・ポールが独自にこれを上演した。五月十七日の一回公演だったが好評であった。結局、リュニエ・ポールはその夏に新たに自分の演劇集団である制作座 (Théâtre de l'Europe) を結成する。

制作座はアントワヌに倣った「自由劇場」の一つだったが、常設の劇団というより素人俳優と職業俳優が混在し、時にはほかの劇場から俳優を借りるという不安定な集団だった点で違っていた。そのために劇団としては独自のスタイルを形成しなかつたとされる。⁽⁶⁵⁾ 主に多幕物一本を一晚の出し物としたことも、一幕物をまけて一晚

に数本の作品を演じることが多かった自由劇場とは異なっていた。ともあれリュニエ・ポーは制作座を『ロスメリスホルム』で旗揚げしたあと、九七年までに『人民の敵』『棟梁ソルネス』『小さなエイヨルフ』『プラン』『社会の柱』『ペール・ギュント』『愛の喜劇』『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』を順次上演する。一人の演出家がわずか五年間のうちにこれだけ多くのイブセン劇を上演した例はほかにないだろう。制作座は外国にも巡演し、九四年秋には北欧三国でも客演している。イブセンがその『棟梁ソルネス』をみて深く心を打たれた挿話は有名である。⁽⁶⁶⁾

制作座にはナビ派の画家が協力し、照明は薄暗く、全体に神秘的な雰囲気⁽⁶⁷⁾が漂う舞台を特徴とした。これがイブセンについてフランス人には誤った印象が染みついた理由だともされる。ジャック・コポーは「フランスでイブセンという形容詞は長く一貫性の欠如、秘传的、気難し屋と同意語だった」と述べている。⁽⁶⁷⁾ フランスでイブセンが象徴主義から切り離されるのは一九三〇年代のピトエフ演出まで待たねばならなかった。⁽⁶⁸⁾

ところが、一八九七年六月にリュニエ・ポーは突然のように制作座の会員にそれまでの行き方を自己批判した宣言文を送付する。そこには次のような言葉がみられた。

自然主義が生れて七年後に若い文学者たちは象徴主義の時代を謳歌した。制作座はイブセン劇と象徴主義の理論の間には明らかに矛盾があるにもかかわらず、この運動の中に巻き込まれた。誤解は打破せねばならない。制作座は如何なる派にも拠らず、また、もし神秘的な傾向を迎えたことが、だれかを道に迷わせたようなことがあったとしたら、いまこそとどまるべきである。モーリス・メーテルリンクの賛嘆すべき劇を除いて、象徴主義は演劇的見地からすれば、何ものをも生まなかったからだ(本庄桂輔訳)。⁽⁶⁹⁾

そして、今後は人間性と人生の劇を求めて、もしそういう劇が外国にしかないなら外国劇だけを演じると宣言した。⁽⁷⁰⁾

この文章は三日後に『フィガロ』紙に転載され、同時に象徴主義作家たちからの抗議が相次いだ。この制作座の「クレーター」が象徴主義演劇の終焉を意味しただけでなく、ユゴーの『城主たち』の失敗がロマン主義に終焉をもたらしたのに匹敵する事件であつたとロビシエはみている。しかしそれはまた、より大きくみれば九〇年代を通じてつづいてきた自然主義と象徴主義の戦いの一側面でもあつた。

このあと一八九九年の制作座閉鎖までに（一九〇〇年に再開するがもはや会員制度をとらず、一九二九年まで不定期的に公演した）、リュニエ⁽⁷¹⁾・ポーはいくつかのイブセン劇を演出する。九七年十一月の『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』のほかは、九八年の『ロスメルスホルム』、『棟梁ソルネス』、九九年の『人民の敵』は新演出による再演だつたが、『人民の敵』は真実のために独り戦う主人公のストックマンが折からのドレフェス事件で戦っているゾラに重ね合わされてみられたといふ。これらの舞台がロビシエの言うイブセン受容第三期になるわけだが、もはや象徴主義手法をすてた単純で飾り気のない自然なスタイルの舞台はリュニエ⁽⁷¹⁾・ポーの演出家としての成熟を意味してもいた。

しかし彼が内容的にも演劇的にもイブセン後期作品をほんとうに理解しそれを舞台に表現できたかということになると、やはり疑問符を付さざるを得ない。象徴主義から訣別した彼が演出したイブセンは再演が多く、それが二十世紀のヨーロッパ演劇を先導した気配はないのである。

それにしてもリュニエ⁽⁷¹⁾・ポーがイブセン上演のあとに到達した認識、つまり象徴主義は演劇的に何ものも生ま

なかつたという認識は、演劇のリアリズムと象徴主義を考える上で大変に示唆的であると言わねばならない。いたい、象徴主義にかぎらず、世紀末にあらわれて世間の耳目をそばだてさせた同類の反リアリズムの芸術思潮（新ロマン主義、耽美主義、芸術至上主義等々）が今日まで上演されるような劇作品をほとんど生まなかつたのはなぜであろうか。（マーテルリンクも結局何ものでもなかつたことは我々には明白である）。今日改めて評価されている世紀末の劇作家は、当時一般からほとんど無視されていた表現主義の先駆的な作家たち（ストリンドベリ、ヴェデキント、ジャリなど）であるのはなぜなのか。あるいは象徴主義の領袖たるマラルメは劇作に関心を抱きながら、なぜその分野に寄与する成果を残せなかつたのか。これらの問題はしかしながら、イブセン後期作品にみられるリアリズム変容を吟味したうえで改めて考えるべきことであろう。

ともあれ、リュニエールは世紀末のヨーロッパで心底イブセンに傾倒した演出家であつた。彼がイブセンを単なる問題劇作家以上のものでしたことを否定することはできない。ところが世紀の変わり目のヨーロッパにはもう一人リュニエールに劣らずイブセンに傾倒していた舞台人がいた。当時、欧米の演劇界に風靡していたイタリアの女優エレオノーラ・ドゥーゼである。

ドゥーゼもまたそのイブセン作品との繋がりによつて、世紀末のイブセンがもつたもう一つの側面を明らかにしてくれる。

(六) ドゥーゼのイブセン大衆化

エレオノーラ・ドゥーゼは、イブセンが亡くなる三カ月前の一九〇六年二月クリスチアニア（オスロ）に巡演

にきた。イブセンに会うことをほとんど唯一の目的とした巡業だったが、三カ月後に死を迎えることになるイブセンはすでに人に会える状態になかった。同行したリユニエールポーは、せめて窓に映るイブセンの影姿だけでもみたいと凍てつく寒さの中でアパートの外に佇んでいた世界的な女優の絶望した様子を記している。⁽⁷²⁾

ドゥーゼが最初に演じたイブセン劇は『人形の家』であつた。一八九一年二月九日、ドゥーゼは三十二歳、劇場はミラノのテアトロ・フィロドラマティチである。これがイタリアにおけるイブセンの初演だつた。この年から翌年にかけてのロシア巡業にも『人形の家』はレパートリーに加えられ、おかげで九一年十一月八日のモスクワでの『人形の家』上演はロシアで初めてのイブセン舞台となる。⁽⁷³⁾

同年二月のヴィーン国際演劇祭でもドゥーゼは『人形の家』を出した。だがこのとき四回公演をもつたが、ほかにドユマ・フィスの『椿姫』を二回、ラシーヌの『フェードル』を一回演じている。十一年後にヴィーンで再びイブセンを演じたときも（『ヘッダ・ガブラー』）、ほかにダヌンツィオの『死の都市』と『フランチェスカ・ダ・リミニ』を加えた。つまり一生涯つづくドゥーゼのイブセン熱はこういうレパートリーの組み方と矛盾しないものだったのである。これは先に論じてきた「自由劇場運動」のイブセンの扱い方とははつきり異なっている。ドゥーゼが『人形の家』の次に演じたイブセン作品は『ヘッダ・ガブラー』であつた。一九八八年である。ほかで論じたことがあるが、⁽⁷⁴⁾これら二作品は制作に十一年のへだたりがあるにもかかわらず、人物構成に偶然とは思えない類似性がある。しかしそれぞれの性格は対照的であり、人物関係はほとんど裏返しで対応する。ドゥーゼがこのことに気づいていたとは考えられない。しかし『人形の家』のあと七年をへて『ヘッダ・ガブラー』をとりあげたことには、彼女の本能的な洞察の深さを認めないわけにはゆかない。

このとき彼女はヘッダの妊娠を暗示するものをすべて削除したという。スーザン・バスネットはこれをドゥー

ゼの母親としてのコンプレックスから説明するが、ドゥーゼが原作に戻して演じるのは一九〇五年にリュニエールに説得されてからあとのことであった。つまりドゥーゼのイブセン理解はその洞察をも含めてあくまで自身から出発したものだということだろう。

九〇年代の終わり、ドゥーゼは年下の作家ダヌンツィオと出会って恋愛関係となる。二人を結びつけたきっかけの一つにダヌンツィオの祝祭劇場構想があった。言うまでもなくヴァートグナーのバイロイトに示唆されたダヌンツィオの考えは、ローマの南にあるアルバーノ湖の近くに劇場をもつというものだったが、ルルトヴィヒ二世をもたない彼に実現の可能性は皆無であった。というよりダヌンツィオはドゥーゼのために書いた作品を上演するときまさしくヴァートグナーに似た絶対的な演出家として振舞おうとしたが、演劇の実際的な知識も能力もない彼に第二のヴァートグナーは初めから無理だったのである。ダヌンツィオのもとでドゥーゼの演じた作品はほとんどが失敗に終わる。

ダヌンツィオとの恋愛生活が破綻した年の翌年一九〇五年、ドゥーゼはパリの小劇場ヌーヴォー・テアトルにリュニエールポールの制作座と交互に出演する契約を交わす。このときの彼女の出し物に『ヘッダ・ガブラー』が含まれていた。ほかには常のとおりの『椿姫』やズーダーマンの『マグダ(故郷)』やピネロの『第二のタンカレイ夫人』などが並んでいたが、制作座はシザンヌ・デブレ主演の『棟梁ソルネス』、『人形の家』、『人民の敵』を上演した。このときドゥーゼとリュニエールポールは『ペール・ギュント』について語り合ったという。⁽²⁶⁾同年秋、ドゥーゼはフィレンツェで『ロスマルスホルム』の稽古を始めリュニエールポールを演出に招く。舞台は観客の野次を呼んだが、ドゥーゼはこの劇を巡業のレパートリーからはずさなかつた。そのあとこの節の冒頭に述べた彼女の北歐行きがつづく。

ドゥーゼはまた、暴君的な振舞いで有名なゴードン・クレイグともイブセン劇のために仕事をしている。クレイグとは以前ベルリンで会い彼の舞台美術に魅せられていたが、北欧行きの上にも再びベルリンで会って共同作業を約束した。その結果、一九〇六年十二月フイレンツェの劇場テアトロ・デッラ・ペルゴラでの『ロスメルスホルム』上演にクレイグが装置を担当することになる。このときの様子は、当時のクレイグの恋人でドゥーゼとの通訳役もつとめたイザドラ・ダンカンの自伝『わが生涯』(Isadora Duncan, *My Life*) に詳しい。専制的なクレイグと気位の高いドゥーゼが衝突しなかつたのは、偏にダンカンが二人の言葉を忠実に通訳しなかつたおかげだったという。だがドゥーゼがクレイグの舞台美術を高く評価したことは事実だった。舞台は大成功をおさめる。ところが旅公演の途上、別の計画でニースと呼ばれてきたクレイグはその劇場に合わせて彼の装置が半分の高さに切られているのを見て激怒した。「あなたはわたしの芸術を台無しにした」と抗議するクレイグに、ドゥーゼが「わたしは一生涯、自分の芸術を台無しにされつづけている」と答えたのは有名なエピソードである。クレイグは彼女を罵り、ドゥーゼは彼にドアを指した。これで二人の仲は決裂した。

ドゥーゼは次に『ロスメルスホルム』を上演するときクレイグの装置をすて、旧態然たる舞台に変えた。この事実から、彼女はしょせんスターであり「舞台芸術」としてのイブセン劇の理解には限界があつたとしてもできるかもしれない。しかし、そもそも巡業が常の形であつた当時のイタリアの劇団ではいわゆる *matatore* (座長) は絶対権力者であつた。俳優を両親とし生も死も旅公演の途上においてだつたドゥーゼは演劇以外の世界を知らない心底からの女優であり、三十歳前にすでに一座を率いる世界的なスターとなつていた。その彼女が、恋人とはいえダヌンツィオの素人演出にしたがい、その後はリュニエールを頼み、またクレイグの横暴さに耐えてまで傾倒する作品の舞台成果を高めたいと願つたことの方がはるかに特筆すべきことだろう。彼女が「演

出」という新しい職能を確立させた世紀末の演劇運動に何ほどか共鳴していたことをそれは示唆している。彼女と並ぶ世界的な人気俳優であったフランスのサラ・ベルナルやイギリスのヘンリー・アーヴィングには、そのような試みはまったくみられないのである。

だが、だからといってドゥーゼが *mattatore* 制度に何らかの疑問をもったというわけではいささかもなかったことも事実である。彼女が相手役の男優をはじめ一座の俳優にいかにも暴君的に振舞ったか、また彼女の気まぐれで公演が行なわれるかどうかさえそのときまで分らないといった状態であったことは、晩年の一座に加わったある脇役俳優の日記から明らかになっている。むろんそれは当時のイタリア演劇界では少しも例外的なことではなかった。ましてや世界的な女優を前に誰も異議をささむこともなかった。だがドゥーゼにおいて、前近代の「座長芝居」といわばそれを否定するところに成立した「演出」が矛盾なく両立していたことは大変興味深いと言わねばならない。しかもこれは「演出」の成立過程時のことではなく、むしろそれが確固たる地位を獲得しはじめた二十世紀に入ってからまでつづくのである。

すでに述べたように、「演出」の必要性と成果はいわゆる「芸術演劇」において言えることであつて、大衆的な商業演劇の場合はこの国でも今日まで *mattatore* が支配してきたことに変わりはない。とすれば、ドゥーゼにとっては演劇の二極分化はそれほど意味のあることではなかったことになる。先に記したイブセン劇とメロドラマ劇を同じレパートリーに組むという扱い方もこの見方を補強するだろう。アントワーヌを初めとした「自由劇場運動」の中では、新しいリアリズム演劇は新しい演技様式を要求するものであつた。イブセンを演じるドゥーゼにはそういう意識はほとんどなかった。彼女の場合は「椿姫」を演じるようにイブセンを演じるといふより、逆にイブセンを演じるように「椿姫」も演じたと言つてよいものだった。九二年にヴィーンで彼女の

『人形の家』をみた若いホフマンスタイルは感激してこう書いている。

彼女はイブセンの心理学をもつてサルドウやドユマを演じる。それならイブセン自身を彼女はどうか演じるのだろうか？ ……

『人形の家』でドゥーゼは明らかに、普通の女の魂の物語を演じることだけを求めている。その結果、我々が受けとるのは社会的、倫理的告発の強大なシンボリズムである。……

彼女はただ個人的なものだけを演じているのに、我々は普遍的なものを経験する。……

彼女は幸せに裏打ちされていない朗らかさを演じる。軽やかに笑いながら、笑いの裏に潜む干からびた闇のすべてを演じる。彼女は、「考えたくない」状態と「考えざるを得ない」状態を演じる、つまりリスやヒバリを演じるのである。⁽⁷⁸⁾ ……

ドゥーゼの演技スタイルが内面の苦悩を何らの俗気もなく自然にあふれ出させるものであるところにヨーロッパ中の知的な観客は魅せられ、より外的で肉体的なサラ・ベルナルと人気を競っていたことはよく知られている。多くの、特に外国の批評家が一致して賛嘆したことは、舞台上のドゥーゼの動きが自然そのもので、とても演技をしているようにはみえないということだった。それは究極のリアリズム演技であるように感じられた。と同時にそれが内面から紡ぎ出されるものであるがゆえに、彼女の演技の特殊な性格を何とか表現しようとする批評家は「霊的」とか「神秘的」とか「魂あふれる」といった言葉⁽⁷⁹⁾を多用した。つまりすでにホフマンスタイルの評言でも明らかなように、ドゥーゼのリアリズムはシンボリズムと区別されないものとみられたのである。ア

サー・シモンズはドゥーゼの演技をヴェルレーヌの芸術に比肩させる。「常に暗示するだけ、けっして表明しない。常に否定するだけ」⁽⁸⁰⁾。

言うまでもないことだが、演劇史の重要でありながらもつとも困難な部分は過去の俳優の演技を再現することである。同時代の批評をそのままに受け取ることが危険なのは、人の感受性やその表現方法のみならず、それを表わす言葉の意味もその社会に固有のものであって、他の時代の同様の表現とは異なる場合が少なくないからである。結局のところドゥーゼの演技がリアリズムと呼ばれてもシンボリズムと呼ばれても、今日我々がその用語から想像するものとは必ずしも同じではないだろう。ただ少なくともここに述べられているようなドゥーゼが、どのような役柄をもこなす類いの女優でなかったことだけは確かだと思われる。彼女の演技を記述するもう一つの一般的な言葉が「神経症的」であることから、その人物領域の限定は否定できない⁽⁸¹⁾。彼女の演じたイブセン人物にもその傾向は明白である。ノーラ、ヘツダ、レベツカ（『ロスメルスホルム』）、エリーダ（『海の夫人』）、アルヴィング夫人（『幽霊』）。逆に言えば、イブセンはこれだけドゥーゼに適したヒロインを書いたということだろう。サラ・ベルナルもヘンリー・アーヴィングもイブセンを演じなかったのは、彼らの演技がイブセン人物を演じるには健康的すぎたからかもしれないのである。だがドゥーゼの得意とした「神経症的」女性こそ世紀末ヨーロッパの新しいタイプの人物だった。

ところでバスネットはドゥーゼの演技がダナンツィオの影響でより古典的な動きや朗唱に変化したことを推測する。なぜなら、それまでの細かな体の動き、とりわけ手に特徴のあつた動きや内面に向かう声は写実的な心理劇には適合したが、ダナンツィオの美文調の叙情劇を彼の主張する薄暗い照明のもとで豪華な衣裳をまとうて演じるにはまったく合わなかったからである。

彼女が新しく身につけたのは、ある点ではこれまでの延長であり、ある点ではそれからの訣別であった。声については、多くの劇評家を信じるなら、より深い響きを習得し、「それまでのような」頭からではなく体全体から話すようになった。……動きについては、無理にも大きなパタンの動きへと広がり、空間の占め方も異なつて、より統一性を持ち、はるかに重々しくなつた。⁽⁸²⁾

ダヌンツイオからの離別はドゥーゼにある種の解放感を与えたかもしれない。だが彼の作品と演出によって得た演技の質がその後まったく消えたはずはないだろう。劇評に新たにあらわれる鍵言葉が「平明」「直接的」「詩的」といったものであることがそれを証する。クレイグとともに『ロスマルスホルム』を上演したのはダヌンツイオと別れてから二年後のことであつたが、このときのドゥーゼの演技をイザドラ・ダンカン⁽⁸³⁾は次のように評している。

非凡な本能から、ドゥーゼはゆるやかに両側に垂れる袖のついた大きな白いガウンを身にまとつた。舞台上に登場したとき、彼女はレベツカ・ヴェストというよりデルフィの巫女のようにみえた。疑うべくもない天賦の才能をもって、すべての見事な輪郭に自分を合わせ、彼女をつつむ様々の光線の変化に自らを調和させた。彼女の身振りと動作はたえず変つた。舞台の上で彼女は、何か重大な知らせをもたらす女子言者のようであつた。⁽⁸³⁾

ダンカンの言うとおりでドゥーゼの天才は疑うべくもない。しかしこのような評言を読むと、ドゥーゼの演技が

果たしてイブセン劇にふさわしいものだったかどうか疑問に思われてくる。これはイブセンのポエジーを尊重しているようで、その実スター演技の視覚性強調とほとんど変わらないのではないか。

しかしイブセンにとって重要なことは、まさしくこういう「スター演技」ではないスター演技によって、「前衛劇」イブセンが通俗に墮することなく大衆の受け入れるものになっていったというところにある。ドゥーゼはイタリアだけでなくヨーロッパ各国から南北アメリカにまで巡業してイタリア語のイブセンを演じて回った。一九〇九年一月『海の夫人』を最後に舞台から遠ざかるが、二一年に復帰第一作として再び『海の夫人』を演じたときも圧倒的な評判を得た。二三年から二四年にかけて、死の直前のイギリス、アメリカ巡業で演じられたイブセン劇（『海の夫人』『幽霊』）も熱狂的に迎えられた。このときドゥーゼを称賛する観客にとって、もはやイブセン劇は何ほどの衝撃も与えないものになっていた。

私はマチネー公演の満員の客席のうしろに立ってみていた。ロンドンの俳優はみんないた。客席の雰囲気は忘れられないものだった。尊敬と畏怖の入り交じった、もう二度とこの偉大な女性をみることはできないという思いに満ちていた。ドゥーゼが登場したとき、雰囲気はすでに電気にでも打たれたようだった。どうしたって彼女が最高の印象を与えないことはあり得なかった。私はこの劇をよくは知らなかったが、白髪のだゥーゼは限りなく悲しそうで堂々としてみえ、単純な黒いドレスを着て肩にシヨールをかけていた。彼女の演技は、とてもとても平明なものにみえたことを覚えている。彼女は素晴らしい手をし、すべての動きが弱々しく詩的だった。⁽⁸⁴⁾

これはのちのイギリスの名優ジョン・ギルグッドの回想である。彼はこのとき十九歳、演じられていたのは『幽霊』であつた。

独立劇場の『幽霊』からは三十年以上が過ぎている。それにしてもあのときのヒステリックな罵詈雑言の反応からなんと遠くへだたっていることであろうか。ニューヨークでは後にアメリカのイブセン女優となる若きエヴァ・ル・ガリエヌが感動し、ロサンゼルスではチャールズ・チャップリンが新聞に賛辞を書いた（「ベルナールは常に作られており、多かれ少なかれ表面的だが、ドゥーゼは直接的で恐れを感じさせる」⁽⁸⁵⁾）。

イブセンの大衆化がドゥーゼ一人の力によるものでないの言うまでもない。彼女が演劇界から引退していた一九一〇年代は第一次世界大戦を経験しもはやイブセン劇などに驚くような時代ではなくなっていた。彼の「前衛性」は薄れ、批評家たちは「イブセンのたそがれ」を口にしていた。しかしイブセンは、前衛的な演出家を積極的に刺激しなくなることで演劇史から消えていった他の「前衛劇」作家の道は辿らなかつた。彼が古くなつたと言われるのは、彼の劇が大衆に受け入れられるようになったこと、言い換えれば近代劇の「古典」とみなされるようになったことを意味した。そのことにドゥーゼのイブセン舞台が少なからぬ影響を及ぼしたと言つても異論はないだろう。少なくとも二十世紀の半ば頃までは商業演劇として成り立たない「古典劇」はあり得なかつた。

この点でもドゥーゼのイブセン洞察は本能的であつた。彼女はアメリカで病身をおしてまでハリウッドへの巡業を決めたほど（もちろん財政的な理由もあつたにせよ）映画に心を寄せていたが（実際に引退中に映画を一つつくっている）、イブセンの『海の夫人』の映画化を早く一九一六年に企画している。それはついに実現しなかつたが、彼女の表現したイブセン劇のリアリズムとシンボリズムの混淆は映画でこそ十全に発揮されるものだったかもしれないのである。それなのにドゥーゼは、まさしくシンボリズムに傾いたと一般にはみられているイブ

センの後期作品をレパートリーの中心に据えることはしなかった（『ヨーン・ブガリエル・ボルクマン』は演じたが、レパートリーには残らなかった）。それはなぜであろうか。

ドゥーゼのイブセン経験は、男性社会の裏面を暴く『人形の家』にはじまり、爛熟した世紀末ヨーロッパの矛盾を予言するような『ヘッダ・ガブラー』を通り抜けて、二十世紀精神文化を解く鍵の二つとなる深層心理学を先取りした『ロスマルスホルム』や『海の夫人』に行きついた。まさに世紀末のイブセンを駆け抜けた感がある。彼女は、話題作家から前衛作家となり大衆化されることで近代古典となるイブセンの世紀末をもっとも典型的にあらわした舞台人だった。だがその過程はイブセン自身の世紀末作品とはほとんど交わることはないままに進行した。

これはしかしドゥーゼに特異なことではない。世紀末ヨーロッパ演劇全体のイブセン後期作品に対する姿勢であった。つまりイブセンは世紀末作家であり世紀末作家ではなかったのである。すべては彼の後期作品にみられるリアリズムの変容に基づくことだと思われる。

註

- (1) Einar Haugen, *Ibsen's Drama. Author to Audience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979.
- (2) Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*. Durham: Duke Univ. Press, 1987, p. 14.

- (3) 研究報告「十八世紀ヨーロッパ演劇の諸相」(『成城文藝』一二二号、一九八五年)参照。
- (4) Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980, pp. 15-16.
- (5) Oscar G. Brockett & Robert R. Findlay, *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1973, p. 48.
- (6) *Das Theater von Morgen: Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920)*, hrsg. u. kommentiert von Christopher Balme, Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988, S. 12.
- (7) Cf. John Northam, *Ibsen's Dramatic Method*, London: Faber & Faber, 1953.
- (8) 拙著『インセンの劇的否定性—前期作品の研究』(白鳳社、一九七七年)第一部参照。
- (9) Ludvig Josephson 宛一八六七年六月十四日付手紙 (HU, bind XVII, S. 227f.) 同内容が、七月十五日付手紙 (S. 230) に繰り返されている。ちなみに四公演通しの切符は三〇〇RMと書いている。
- (10) Hermann Hettner, *Das moderne Drama*, Braunschweig: Friedrich Vieweg u. Sohn, 1852, S. 185.
- (11) Max Brückner. Cf. Oscar Brockett, *op. cit.*, p. 31. ちなみに、バイロイト祝祭劇場の客席は扇形で間に縦の通路はなく、奥行き一〇〇フィート、幅は後方一一五フィート、前方五〇フィートで、客席数は一階一三四五、二階バルコニーは約三〇〇、一階後方のボックス席はヴァーグナーと彼の友人のためのもので約一〇〇人入れたという (p. 30)。
- (12) Gerald D. Turbow, "Art and Politics: Wagnerism in France", *Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. David C. Large and William Weber, Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1984, p. 139.
- (13) トーマス・マン『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』青木順三訳、岩波文庫、一九九一年、一七一—一八頁。(Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933)
- (14) ヴァーグナーの生まれた一八一三年には、ピュッヒナーのほかにヘッセル、オットー・ルードヴィヒ

がいる。それぞれ異なる流派の作家となつてゐることは興味深い。

- (15) 『思索する劇作家』坂本和男他訳、南雲堂、一九六八年、一九七頁。(Eric Bentley, *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*, Cleveland and New York: The World Publishing Co. (Meridian Books), 1955 [1946], pp. 105-6.)
- (16) Paul Hoffmann, *Symbolismus*. München: Wilhelm Fink, 1987, S. 12.
- (17) Cf. Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance 1890-1914*, Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1985, "Chapter One: Munich in 1890".
- (18) Cf. Pierre Larthomas, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1980, p. 26.
- (19) Gernot Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, Berlin: Haude & Spensersche, 1967, S. 41.
- (20) Quoted in John Stokes, *Resistible Theatres*, London, 1972, p. 121.
- (21) Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 27.
- (22) Monique Borie et al., *Esthétique théâtrale: Textes de Platon à Brecht*, Paris: Société d'édition d'enseignement Supérieur, 1982, p. 228.
- (23) David Whitton, *Stage Directors in Modern France*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1987, p. 22.
- (24) Christopher Balme, *op. cit.*, S. 14-15.
- (25) ラインハルト演出(十一月八日『幽霊』ヘルリン、カンマーシユピール開場公演)、『メイエルホリド演出(十一月十日モスクワ、ヴェラ・ロミサルジュエフスカヤ・ドラマ劇場開場公演)、『クレイグ装置(十二月五日『ロスメルスホルム』フィンレンツェ、テアトロ・デッラ・ペルゴーラ公演)』。
- (26) Cf. Francis Pruner, *Les Luttes d'Antoine: Au Théâtre Libre*, tome premier, Paris: M. J. Minard, 1964, p. 97.

- (27) *Ibid.*, p. 98.
- (28) Ann Irene Miller (*The Independent Theatre in Europe: 1887 to the Present*, New York: Benjamin Blom, 1966 [1931]) と F. W. Chandler (*The Contemporary Drama of France*) が言及している三四人の作家中、五十一人が自由劇場で上演されており、そのうち三十一人は自由劇場でデビューしたとしている。また、一八四七—一八六九年の間に生まれた七十三人中では二十八人が自由劇場でデビューしたと云う (p. 72)。
- (29) Ann Irene Miller, *op. cit.*, p. 113.
- (30) David Whitton, *op. cit.*, p. 46.
- (31) Cf. André Antoine, "Programme artistique: Les comédiens", *Le Théâtre Libre mai 1890*. & Antoine, "Causerie sur la mise en scène," *La Revue de Paris*, Vol. X, April, 1903, pp. 596-612.
- (32) André-Paul Antoine, "Le Naturalism d'Antoine: Une légende", *Réalism et poésie au théâtre*, Paris: CNRS, 1978, p. 235.
- (33) 初めの十年間に十人の俳優が他の劇場に移ったが、そのうち五人はオーディオン座に引き抜かれた。しかし彼ら本来の演技はごまなかったとモントルヌは述べている。(Le Théâtre Libre, Présentation de Martine de Rougemont, Paris-Genève: Slatkine Reprints, 1979, p. 75.)
- (34) W. Pasche, *op. cit.*, S. 189-190.
- (35) 拙訳『人形の家』(講談社文庫、一九七一年)解説参照。
- (36) W. Pasche, *op. cit.*, S. 192.
- (37) 『ヘルゲランの勇士たち』を初演とするのは、
James W. McFarlane, *Oxford Ibsen Vol. II*, London: Oxford Univ. Press, 1962, p. 370.
David E. R. George, *Henrik Ibsen in Deutschland*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, S.

マイニンゼンの『王位継承者』を初演舞台とするのは、

Wolfgang Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland*, Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1979, S. 188.

Alfred Erck u. Hannelore Schneider, "Zur Ibsenrezeption am Meininger Hof-theater unter Georg II", *Abmarch für Kunst and Kultur im Bezirk Suhl 6*, DDR, 1986, S. 52.

- (38) *Oxford Ibsen*, Vol. V, 1961, pp. 481-2.
- (39) Gernot Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, Berlin: Haude & Spensersche, 1967, S. 38.
以下の自由舞台及びプログラムについての記述はSchleyによるものが多し。
- (40) *Ibid.*, S. 38-39.
- (41) *Ibid.*, S. 44-45.
- (42) *Ibid.*, S. 44-45.
- (43) 「十八世紀ヨーロッパ演劇研究一へ俳優について」(演劇研究同人誌『あ・えむ・で』第七号、一九八一年)参照。
- (44) 引用したサルセイへの手紙で、アントワーンは『幽霊』の翻訳をもっており、すでに読んだような口ぶりであるのは、なぜであろうか。寡聞にして説明した研究者の言を知らない。
- (45) ただし、Francis Purner (*op. cit.*, p. 426) はイブセンの承諾の手紙が着くのが遅かったために、上演が予定より遅れたと述べている。
- (46) F. Purner, *op. cit.*, p. 428.
- (47) George Moore, *Impressions and Opinions*, 1891, quoted in Anna Irene Miller, *op. cit.*, p. 46.
- (48) これ以前に『人形の家』の上演はあったが、八四年の『蝶の羽を裂かれて』は題名を変えた翻案であり、八五年の『ノーラ』はアマチュアの慈善公演であった。*Oxford Ibsen*, Vol. V, Appendix IV.
- (49) *Oxford Ibsen*, Vol. V, p. 460.

- (50) Cf. George Rowell, *Theatre in the Age of Irving*, Oxford: Basil Blackwell, 1981.
- (51) Cf. Anna Irene Miller, *op. cit.*, p. 169.
- (52) Anna Irene Miller, *op. cit.*, p. 170. ヤン・モーリーは俳優であり、この公演はシヨーン・ムーアの助力を得た。
- (53) Quoted in G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (1891), pp. 91-92.
- (54) Cf. W. B. Yeats, *Autobiographies* (?1911, published 1955), printed in *Henrik Ibsen*, ed. James McFarlane, Penguin critical anthologies, 1970, p. 197.
- (55) Quoted in Halvdan Koht, *Henrik Ibsen: Et diktarliv*, NY, omarbeidd utgave, Bd. II, Oslo: Aschehoug, 1954, S. 237.
- (56) M. Bradbury and J. McFarlane (ed.), *Modernism*, Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex, 1976, p. 501.
- (57) W. Pasche, *op. cit.*, S. 196.
- (58) *Ibid.*, S. 204.
- (59) Saturday Review, lxxxv, 1893, pp. 241f. Cf. *Oxford Ibsen*, VII, 1966, p. 534.
- (60) Jacques Robichez, "L'Introduction l'oeuvre d'Ibsen en France, 1887-1899", *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, 1957, I-II, p. 24.
- (61) J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris: L'Arche, 1957, pp. 149-151.
- (62) 邦報『ヤン・モーリーのリスト』(白鳳社 一九八四年)『海の夫人』の章参照。
- (63) Henri de Régnier, *Entretiens politiques et littéraires*, 10 janv. 1893, cité dans J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, p. 157.
- (64) Cf. J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre* p. 156.
- (65) David Whitton, *op. cit.*, pp. 35 & 48.

- (96) Cf. H. Koht, *op. cit.*, Bd. II, S. 262.
- (97) Jacques Copeau, "Ibsen au Vieux-Colombier", *Nouvelles Littéraires*, 12 mai 1934, trans. and quoted in Whitton, *op. cit.*, p. 41.
- (98) *Ibid.*, p. 41.
- (99) 本庄桂輔『フランス近代劇史』新潮社、一九六九年、一八九頁。
- (100) J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, p. 394.
- (101) D. Whitton, *op. cit.*, p. 41.
- (102) Lugne-Poe, *Ibsen i Frankrike*, oversatt av Sigurd Høst, Oslo: 1938, S. 103-4.
- (103) William Weaver, *Duse. A Biography*, San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1984, p. 94.
- ドットのウェーゼンについての記述はこの本によるところが多い。
- (104) 拙著『イブセンのリアリズム』、『ヘンダ・ガブラー』の章参照。
- (105) Susan Bassnett, "Eleonora Duse", *Bernhardt, Terry, Duse; The Actress in Her Time*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988, p. 154.
- (106) W. Weaver, *op. cit.*, p. 271.
- (107) Cf. Giovanni Pontiero, *Duse on Tour. Guido Noccio's Diaries 1906-07*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1982.
- (108) Hugo Hofmannsthal, "Legend of a Vienna Week", translated and quoted in W. Weaver, *op. cit.*, p. 95.
- (109) S. Bassett, *op. cit.*, p. 157.
- (110) *Ibid.*, p. 157.
- (111) Adelaide Ristori (quoted in Bassnett, *op. cit.*, p. 137) は「ドッターゼの最大の弱点は、ただ一つの独

創的な人物しかないところのことである」と述べている。

- (28) S. Bassnett, *op. cit.*, p. 160.
- (28) Isadora Duncan, *My Life* (1927), quoted in W. Weaver, *op. cit.*, p. 278.
- (28) John Gielgud, quoted in Weaver, *op. cit.*, p. 348.
- (28) *Los Angeles Daily Times*, 20 Feb. 1924, quoted in Weaver, *op. cit.*, p. 356.